ISTORIE
CONTEMPORANĂ

Cristian Vasile

Politicile culturale comuniste

în timpul regimului Gheorghiu-Dej

HUMANITAS

Cristian Vasile este cercetător ştiinţific la Institutul de Istorie „Nicolae Iorga" (Programul *România şi Europa în secolul XX*). A fost secretar ştiinţific al Comisiei Prezidenţiale pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România (aprilie 2006 – aprilie 2007), coordonator al Comisiei Prezidenţiale Consultative pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România (aprilie 2007 – decembrie 2009), coeditor, împreună cu Vladimir Tismăneanu şi Dorin Dobrincu, al *Raportului Final* al Comisiei Prezidenţiale pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România (Humanitas, 2007).
Volume publicate: *Între Vatican şi Kremlin. Biserica Greco-Catolică în timpul regimului comunist* (Curtea Veche, 2003); *Istoria Bisericii Greco-Catolice sub regimul comunist, 1945–1989. Documente şi mărturii* (Polirom, 2003); *Biserica Ortodoxă Română în primul deceniu comunist* (Curtea Veche, 2005); *Perfectul acrobat. Leonte Răutu, măştile răului* (în colaborare cu Vladimir Tismăneanu, Humanitas, 2008); *Literatura şi artele în România comunistă, 1948–1953* (Humanitas, 2010).
A publicat studii, articole şi recenzii în periodice academice precum *Altarul Banatului*, *Analele Sighet*, *Annuario*, *Anuarul IRIR*, *Anuarul Institutului de Istorie „A.D. Xenopol"*, *Anuarul Institutului de Istorie Orală*, *Arhivele Securităţii*, *Arhivele Totalitarismului*, *East European Quarterly*, *Études Balkaniques*, *Historical Yearbook*, *Quaderni de la Casa Romena di Venezia*, *Revista Arhivelor/Archives Review*, *Revista istorică*, *Studia Politica. Romanian Political Science Review*, *Studia Universitatis Babeş-Bolyai. Theologia Catholica*, *Studii şi Materiale de Istorie Contemporană* şi în reviste de cultură: *Adevărul Literar şi Artistic*, *Apostrof*, *Cultura*, *Idei în Dialog*, *Memoria. Revista Gândirii Arestate*, *22*, *Timpul*, *Vatra*, precum şi capitole în volume colective: „Une répression différenciée: uniates et orthodoxes dans la Roumanie stalinienne, 1948–1965", în *Le communisme et les élites en Europe Centrale* (sous la direction de Nicolas Bauquet et François Bocholier), préface de François Fejtö, Presses Universitaires de France, Éditions Rue d'Ulm, Paris, 2006; „Propaganda and Culture in Romania at the Beginning of the Communist Regime", în Vladimir Tismaneanu (ed.), *„Stalinism Revisited:* „The Establishment of Communist Regimes in East-Central Europe", Budapest–New York, Central European University Press, 2009.

Cristian Vasile

Politicile culturale comuniste

în timpul regimului Gheorghiu-Dej

Cu o prefață de
VLADIMIR TISMĂNEANU

HUMANITAS
BUCUREȘTI

Seria „Istorie contemporană“ este coordonată de
Cristian Vasile şi Vladimir Tismăneanu

Redactor: Cătălin Strat
Coperta: Angela Rotaru
Tehnoredactor: Manuela Măxineanu
DTP: Andreea Dobreci, Radu Dobreci

Tipărit la R.A. Monitorul Oficial

© HUMANITAS, 2011

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
VASILE, CRISTIAN
Politicile culturale comuniste în timpul regimului Gheorghiu-Dej /
Cristian Vasile; pref.: Vladimir Tismăneanu. – Bucureşti: Humanitas, 2011
Bibliogr.
Index
ISBN 978-973-50-3324-8
I. Tismăneanu, Vladimir (pref.)
008(498)
94(498)

EDITURA HUMANITAS
Piaţa Presei Libere 1, 013701 Bucureşti, România
tel. 021/408 83 50, fax 021/408 83 51
www.humanitas.ro

Comenzi online: www.libhumanitas.ro
Comenzi prin e-mail: vanzari@libhumanitas.ro
Comenzi telefonice: 021 311 23 30 / 0372 189 509

Cuprins

O sinteză bine documentată şi temeinică
Vladimir Tismăneanu 9

Lista abrevierilor 15

Introducere 19

Direcția/Secția de Propagandă 19

Surse istorice 21

Structura lucrării 24

Raionul de partid „I.V. Stalin“, ca actor cultural-ideologic 29

Momente de bilanț istoriografic 30

Revoluția culturală 31

Cadrul instituțional. Aparatul de stat şi ideologic responsabil de politicile culturale 37

Reorganizările Ministerului Culturii 37

Secțiile de cultură ale Sfaturilor populare 47

O (pseudo)dualitate la nivel cultural-ideologic – Secția de Ştiință şi Cultură şi SPA 52

DGPT: cenzura 57

Politicile culturale ale regimului Gh. Gheorghiu-Dej. Aspecte financiare şi legislative 64

Bugetul culturii 64

Sistemul de pensii 74

Salarii şi alte venituri 83

Onorariile şi plata în regim de colaborare 101

Premiile de stat 107

Ordine, medalii, decorații 112

Impozitele 117
Drepturile de autor 125

Secția de Propagandă, editurile și politica de difuzare a cărții 131
Tirajele de masă și sistemul de difuzare a cărții 131
Sectorul Edituri și reforma instituțională 134
Reorganizarea sistemului editorial 137
Lipsurile financiare și stocurile de carte 142
Problema tirajelor 146
Cenzura din sistemul editorial 147
Chestiunea rentabilității editurilor și a economiilor 150

Controlul asupra literaturii. De la realismul socialist la relaxarea ideologică 153
Ideologii și literatura 153
Subordonarea presei culturale 159
G. Călinescu și un alt tip de roman 165
Reabilitarea parțială a lui Arghezi 168
Cazul Alexandru Jar 171
„Criza culturii" – o sintagmă cu potențial subversiv 173
Un deficit de solidaritate al mediilor intelectuale. Cazul László Földes 177

Aspecte ale politicii culturale în domeniul teatral 186
Obiectivele ideologice în sfera dramaturgiei 186
Selectarea cadrelor de conducere în teatrele de provincie 189
Teatre de stat și Teatre Naționale 189
Teatrul Național din Iași 191
Teatrul Evreiesc de Stat din Iași 197
Teatrul de Stat din Constanța 199
Leonte Răutu și dramatugii. Ședința din 25 noiembrie 1953 203
Planurile de muncă privind creația dramatică și repertoriile 208

Dramaturgii – sub supraveghere ideologico-polițienească 211
Teatrul Național la Paris. Un turneu și un supervizor ideologic 214
Marietta Sadova, de la Mișcarea Legionară la artistul de stat al României comuniste 216
Mare succes în Franța sau regăsire românească? 218
Regimul comunist și exilul (artistic) românesc 221
Relațiile culturale româno-franceze 225
Ministerul Culturii și întocmirea repertoriilor 227
Redescoperirea dramei istorice și a valorilor naționale 229
Atitudinea Secțiilor ideologice față de creația muzicală 232

Modelarea și manipularea spectatorilor și a artiștilor: cinematografia în serviciul construcției socialiste 237
Scenariile și libertatea de creație 238
Un scenarist insolit și un „film disident" 248
Interdicții, epurări și demascări în lumea filmului 256
Investițiile din cinematografie 260
Lica Gheorghiu: actrița-fiică de prim-secretar 263
Instrumentalizare și cooptare 273

Înlesniri, înregimentare și relaxare ideologică: artele plastice în deceniul șase și începutul anilor 1960 279
Cadrul legislativ 279
„Verificarea"/epurarea membrilor UAP 283
Ideologi *versus* artiști recalcitranți 288
Pictura cu tematică istorică 294
Poziția oficială față de C. Brâncuși 297

Considerații finale 301

Anexa 1. Evoluția organizării Secției de Propagandă și Agitație 307

Anexa 2. Diversele organizări şi denumiri ale Ministerului Culturii (Artelor) şi ale Ministerului Învăţământului 311

Abstract: The Communist Cultural Policies during the Gheorghiu-Dej Regime 312

Bibliografie 317

Indice de nume 335

O sinteză bine documentată şi temeinică

Vladimir Tismăneanu

Cu aceeaşi minuţiozitate critică şi cu acelaşi respect plin de discernământ pentru documente, dovedite şi în cărţile sale anterioare, Cristian Vasile explorează viaţa culturală din România anilor 1950 şi 1960, un mediu aflat sub presiunile covârşitoare ale ideologicului, ale unui marxism-leninism fosilizat, oscilând între cedare, ambiguitate şi – mai rar – rezistenţă. Parcursul autonom al lui Gheorghiu-Dej *et co.* după 1960, refuzul hruşciovismului politic şi ideologic, deci al destalinizării, se reflectă şi asupra politicilor culturale. Este vorba de fapt despre o evoluţie spre stalinismul naţional, nu către fie şi o modestă liberalizare de orientare reformistă (în termenii epocii: revizionistă). În realitate, viaţa artistică şi intelectuală nu cunoaşte o adevărată despărţire de veneratul principiu al „partinităţii", iar destalinizarea veritabilă se amână, fiind blocată în universul imposturii, al iluziilor şi al ficţiunilor patriotarde. Direcţia de Propagandă şi Cultură a CC al PMR, dirijată de satrapul *en titre* Leonte Răutu, secundat de un întreg aparat de culturnici zeloşi, şefi de secţie, adjuncţi de şefi de secţie, şefi de sector, instructori, continuă să exercite un control absolut în viaţa intelectuală a ţării. „Vigilenţa revoluţionară" şi controlul de partid asupra vieţii spiritului rămâneau principii sacrosancte.

Am anticipat încă de anul trecut faptul că un cercetător tenace precum Cristian Vasile va stărui asupra unui subiect

atât de fascinant şi sensibil deopotrivă precum politicile culturale comuniste. În toamna lui 2010 a văzut lumina tiparului un volum remarcabil – *Literatura şi artele în România comunistă, 1948–1953* –, publicat tot la Editura Humanitas. Nu insist asupra ecourilor critice favorabile, ci afirm doar că lucrarea va fi un punct de reper pentru viitoare demersuri istoriografice de investigare a jdanovismului cultural dezlănţuit, perioada celui mai devastator, virulent şi primitiv „realism socialist" din cultura română. Peste câţiva ani sper ca autorul acestei cărţi să definitiveze şi studiul său despre viaţa intelectuală şi artistică în vremea regimului Ceauşescu. El preia cu folos şi în mod critic acumulările istoriografice de până acum; aparent, prin tot ceea ce face, Cristian Vasile contrazice teoria adamismului românesc, evocată şi de Emil Cioran. Este într-adevăr o performanţă ca, la doar 35–36 de ani, să publici şi să editezi şapte cărţi, toate la edituri prestigioase şi apreciate de comunitatea academică din care faci parte. De fapt, nu atât numărul contează, cât discernământul în ceea ce priveşte interpretarea documentelor istorice, respectul statornic pentru fapte şi seriozitatea cu care îţi alegi şi tratezi temele în cazul unei lucrări ştiinţifice. Cristian Vasile este istoric, nu procuror, ceea ce nu-l împiedică să rămână un cercetător atent la implicaţiile morale ale subiectelor tratate. Obiectivitatea, în cazul unui veritabil istoric, este tocmai această respingere a aprioriSmelor partizane, capacitatea argumentării raţionale, ştiinţa de a lumina relaţiile adeseori deconcertante dintre destinele individuale şi constrângerile istorice. În final, cititorul înţelege cum a fost posibilă înregimentarea culturală, care au fost priorităţile reale, cine, de ce şi când a luat deciziile strategice în urma cărora viaţa spirituală din România a fost mutilată în chip sistematic, cu efecte care se fac simţite până în zilele noastre.

Nu era o noutate faptul că istoricul Cristian Vasile a studiat şi cunoaşte foarte bine organizarea şi funcţionarea Secţiei de Propagandă şi Agitaţie (mai târziu – Direcţia de Propagandă

şi Cultură), realitate care se vădeşte încă din primul capitol. Însă, după ştiinţa mea, această carte ne mai oferă şi altceva la fel de semnificativ; spre exemplu, o primă dare de seamă bine documentată asupra organizării financiare a culturii române în anii 1950 şi 1960, ilustrată cu tabele, calcule şi cifre pline de acurateţe. Autorul recurge la o analiză comparativă a *bugetelor culturii* şi insistă asupra alocărilor bugetare pentru diverse segmente din domeniul culturii, ştiinţei şi educaţiei. Pare o discuţie tehnică şi aridă, însă ea era absolut necesară. Pentru că, trebuie spus, sfârşitul comunismului s-a produs şi ca urmare a unui eşec economic de proporţii, iar penuria din anii 1980 s-a vădit şi (sau mai ales) la nivelul instituţiilor cultural-artistice, al calităţii hârtiei tipografice etc. De altfel, în 2006 am ţinut neapărat să avem în Comisia Prezidenţială pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România un expert în istoria economică. (Recent, un istoric pe care altminteri îl preţuiesc, specializat şi în tratarea aspectelor economice, a afirmat că cele 45 de pagini ale *Raportului final* dedicate problematicii economice sunt insuficiente, însă a ignorat atât obiectivele limitate ale mandatului acordat Comisiei, cât şi faptul că iniţial eu şi colegii mei aveam în minte ca *întregul document* să se întindă pe doar 60–100 de pagini!). Cristian Vasile demonstrează în mod convingător în carte că nici măcar pretenţia regimului comunist de a fi alocat sume considerabil mai mari pentru domeniul cultural-artistic, ştiinţific şi educaţional în raport cu guvernările de dinainte de 1944 nu se susţine. Acest lucru mi se pare cu deosebire important acum, când unii se obstinează să afirme că, de fapt, comunismul din România ar fi însemnat o modernizare în varii planuri, inclusiv acela cultural.

Folosind inclusiv multe documente inedite, autorul dedică pagini absolut necesare privind sistemul editorial, controlul asupra literaturii (amintindu-ne de instructorii mereu la pândă ai Secţiei de Ştiinţă şi Cultură, care ulterior s-au transformat în respectabili profesori de estetică şi editori harnici ai lui

Marx, Engels şi Lenin), artele plastice şi obiectivele ideologice în domeniul teatral. M-aş opri mai mult asupra cinematografiei, căreia autorul i-a consacrat un consistent capitol (ascensiunea Licăi Gheorghiu, fiica favorită a dictatorului, ca vedetă de film beneficiază de o atenţie specială, cum se şi impunea). După părerea mea, Cristian Vasile surprinde impecabil creşterea influenţei lui Nicolae Ceauşescu la începutul deceniului şapte în ceea ce priveşte numirile în funcţii din zone ideologice sensibile, inclusiv Direcţia Cinematografiei din Ministerul Învăţământului şi Culturii (ulterior, Consiliul Cinematografiei). Cum am subliniat şi eu cu alte ocazii, înainte de martie 1965, ca membru al Biroului Politic şi secretar al CC al PMR, Nicolae Ceauşescu fusese un instrument obsecvios al ordinelor lui Gheorghiu-Dej şi participase din plin la construirea cultului acestuia. A adulat-o şi el pe Lica Gheorghiu ca vedetă de film, expertă în, spre a repeta sintagma preferată a lui Mihnea Gheorghiu, „jocul interiorizat". Potrivit unei glume răspândite în epocă, Lica Gheorghiu nu avea nevoie să fie *talentată*, ci era de ajuns să fie *tare în tată*. Diverşi şefi ai Secţiilor ideologice din cadrul CC al PMR – precum Constanţa Elena Beşcu – aveau grijă să se transforme la timp în „impresari" ideologici eficienţi, contribuind la impunerea Licăi în distribuţii ce includeau actori reputaţi. Iar un Eugen Barbu scria scenarii pentru filme gen *Procesul alb*, bazat pe romanul său *Şoseaua Nordului*, în care Lica Gheorghiu era distribuită în principalul rol feminin, iar fiica ei cea mai mică, Mândra, urma să-şi pornească, la rândul ei, cariera artistică. Evident, ascensiunea de vedete de film a celor două se încheia odată cu decesul lui Gheorghiu-Dej în martie 1965. În ceea ce îl priveşte pe Eugen Barbu, acesta a ştiut să-şi transfere rapid admiraţia către noul lider, devenind unul dintre cei mai activi promotori ai cultului personalităţii şi al naţionalismului de paradă instrumentat de aparatele ideologice ale PCR.

Cred că, prin volumul *Politicile culturale comuniste în timpul regimului Gheorghiu-Dej*, Cristian Vasile a reuşit să ne ofere o sinteză bine documentată şi temeinică, un amestec de istorie a culturii, istorie politică şi literară, care îl impune pe autor printre cei mai prolifici şi credibili cercetători ai comunismului românesc din generaţia sa.

Washington, DC, 7 august 2011

Lista abrevierilor

AGERPRES	Agenția Română de Presă
Agitprop	Agitație și propagandă
ANF	Arhiva Naționale de Film
ANIC	Arhivele Naționale Istorice Centrale
ARIA	Agenția Română de Impresariat Artistic
ARLUS	Asociația Română pentru strângerea Legăturilor cu Uniunea Sovietică
ASIT	Asociația Științifică a Inginerilor și Tehnicienilor
BCS	Biblioteca Centrală de Stat
BIRE	Bulletin d'Informations pour les Roumains de l'Étranger
BOB	Biroul organizației de bază
CC	Comitetul Central
CCES	Consiliul Culturii și Educației Socialiste
CCFS	Consiliul pentru Cultură Fizică și Sport
CCS	Consiliul Central al Sindicatelor
CEC	Casa de Economii și Consemnațiuni
CENTROCOOP	Uniunea Centrală a Cooperativelor de Consum
CFS	Cultură Fizică și Sport
CGM	Consiliul General al Muncii
CLDC	Centrul de Librării și Difuzare a Cărții
CNSAS	Consiliul Național pentru Studierea Arhivelor Securității
CpA	Comitetul pentru Artă
CpC	Comitetul pentru Cinematografie
CRP	Comitetul regional de partid
CSAC	Comitetul de Stat pentru Arhitectură și Construcții
CSCA	Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă
CSP	Comitetul de Stat al Planificării
DGA	Direcția Generală a Artelor
DGAC	Direcția Generală a Așezămintelor Culturale
DGC	Direcția Generală a Cinematografiei

DGPT	Direcția Generală a Presei și Tipăriturilor
DPC	Direcția de Propagandă și Cultură
EDC	Edituri și Difuzarea Cărții
EPD	Edituri, Poligrafie și Difuzarea cărții
EPLP	Editura pentru Literatură Politică
ESPLA	Editura de Stat Pentru Literatură și Artă
FP	Fondul Plastic
GAC	Gospodărie Agricolă Colectivă
HCM	Hotărâre a Consiliului de Miniștri
IMEX	Import-Export
IOVR	Invalizi, Orfani, Văduve de Război
IRRCS	Institutul Român pentru Relațiile Culturale cu Străinătatea
IS	Întreprinderea de Stat
ISISP	Institutul de Studii Istorice și Social-Politice (de pe lângă CC al PMR)
KKE	Kommounistikó Kómma Elládas (Partidul Comunist din Grecia)
MAN	Marea Adunare Națională
MC	Ministerul Culturii
MIC	Ministerul Învățământului și Culturii
Mp	metru pătrat
PCR	Partidul Comunist Român
PCUS	Partidul Comunist al Uniunii Sovietice
PMR	Partidul Muncitoresc Român
PSD	Partidul Social-Democrat
RAPP	Rossiiskaia Assosiațiia Proletarskih Pisatelei (Asociația Rusă a Scriitorilor Proletari)
RPR	Republica Populară Română
SAC	Sectorul de Artă și Cinematografie
SE	Sectorul Edituri
SeLA	Secția de Literatură și Artă
SLA	Sectorul de Literatură și Artă
SSC	Secția de Știință și Cultură
SPA	Secția de Propagandă și Agitație
SPC	Sectorul Presă Centrală
SRSC	Societatea pentru Răspândirea Științei și Culturii
SSI	Serviciul Special de Informații
TES	Teatrul Evreiesc de Stat
TNB	Teatrul Național din București
TOB	Teatrul de Operă și Balet

Tov.	tovarăș
TOZ	Tovarișcestvo po sovmestnoi Obrabotke Zemli (Asociație pentru Cultivarea în colectiv a Pământului – Întovărășire Agricolă)
UAP	Uniunea Artiștilor Plastici
UC	Uniunea Compozitorilor
UNESCO	Organizația Națiunilor Unite pentru Educație, Știință și Cultură
US	Uniunea Scriitorilor
UZRPR	Uniunea Ziariștilor din Republica Populară Română
USASZ	Uniunea Societăților de Artiști, Scriitori și Ziariști
UTM	Uniunea Tineretului Muncitor

Introducere

Direcția/Secția de Propagandă

Cercetările efectuate până în prezent și care se circumscriu tematicii prezentei lucrări au urmărit cu precădere scoaterea în evidență a mecanismului cenzurii comuniste[1], precum și stabilirea tipologiei acțiunilor represive îndreptate împotriva intelectualilor și a artiștilor[2]. Din mai multe motive, care țin mai ales de blocarea, timp de peste un deceniu, a accesului la documentele interne ale Secțiilor Comitetului Central al PCR/PMR, rolul preeminent de după 1948 al Secției de Propagandă și Agitație (ulterior: Direcția de Propagandă și Cultură având în subordine inclusiv *Secția de Propagandă și Agitație*) în elaborarea și implementarea politicii culturale a Partidului Comunist (Partidul Muncitoresc Român / PMR) nu a fost întotdeauna scos în evidență, așa cum ar fi trebuit, și nici descris în toată complexitatea sa. Scrierile lui Pavel Țugui, fost responsabil al Secției ideologice[3] și demnitar în Ministerul

1. Marin Radu Mocanu (ed.), *Cenzura comunistă. Documente*, Editura Albatros, București, 2001; Pavel Țugui, *Scriitori și compozitori în luptă cu cenzura comunistă*, Editura Albatros, București, 2006 ș.a.

2. Dan Cătănuș (coord.) *et al.*, *Intelectuali români în arhivele comunismului*, prefață de Dan Berindei, Editura Nemira, București, 2006.

3. De fapt, al *Secțiilor* ideologice – Secția de Propagandă și Agitație/Sectorul de Literatură și Artă (1948–1953), precum și Secția de Știință și Cultură (1955–1960); vezi Cristian Vasile, *Literatura și artele în România comunistă, 1948–1953*, Editura Humanitas, București, 2010.

Culturii – dincolo de utilitatea şi complementaritatea lor în raport cu volumele de documente dedicate cenzurii, editate de Marin Radu Mocanu, şi cu studiile de specialitate – amestecă, prin subiectivismul lor evident, o calitate de memorialist al înaltei birocraţii culturale comuniste cu ipostaza de istoric al culturii româneşti postbelice. Până la acest moment, nu există o lucrare exhaustivă care să consemneze în mod documentat şi critic importanţa Direcţiei/Secţiei de Propagandă în stabilirea direcţiilor de politică în domeniul culturii în timpul regimului Gheorghe Gheorghiu-Dej.

Lucrarea de faţă îşi propune să surprindă evoluţia politicilor culturale elaborate de conducerea PMR între – în linii mari – 1953 şi 1965 (de la finele etapei staliniste/jdanoviste radicale, cu prelungiri până spre 1955, la faza relaxării/„liberalizării" limitate, adică cca 1963–1965), precum şi rolul jucat de Secţia de Propagandă şi Agitaţie/Direcţia de Propagandă şi Cultură, cu sectoarele sale, în consolidarea liniei ideologice oficiale la nivelul uniunilor de creaţie şi al altor instituţii cultural-artistice. Realităţile din politicile culturale stau sub semnul *stalinismului integral* încă din intervalul delimitat de înlăturarea monarhiei şi de moartea lui Stalin[1], iar rolul lui Gheorghiu-Dej în acţiunile de reprimare a vieţii intelectuale ce au însoţit procesul de construire a „noii culturi" sunt covârşitoare. Dej împarte însă răspunderea politică şi morală cu puternicii săi colegi din Secretariatul şi Biroul Politic al PMR (Ana Pauker, Vasile Luca şi Teohari Georgescu), iar adevăratul *regim Gheorghe Gheorghiu-Dej* pare că se conturează după reprimarea aşa-zisei „devieri de dreapta", în anii 1952–1953[2]. Este

1. Am tratat câteva aspecte semnificative în lucrarea sus-amintită.

2. Fostul demnitar comunist Gheorghe Gaston Marin vorbeşte despre un „regim Gheorghiu-Dej" din 1945 până în 1965, dar pare să pună abuzurile şi represiunile din domeniul cultural pe seama sovieticilor: „efectul cel mai negativ al influenţei URSS asupra dezvoltării României se localizează în domeniile politic, cultural şi al securităţii"; *În serviciul*

semnificativ faptul că diverse rapoarte privind starea de spirit a populației (până în 1952) – datorate fie aparatului polițienesc intern, fie documentelor diplomatice – nu îl identifică pe Gheorghiu-Dej drept cel mai puternic om politic din RPR, ci pe Ana Pauker sau Iosif Chișinevschi[1]. Am încercat să realizăm o analiză a procesului de impunere a politicii culturale dintr-o perspectivă comparativă, cu raportare la evoluțiile din URSS și din țările comuniste ale Europei Răsăritene.

Surse istorice

Acest demers a presupus studierea și valorificarea cu prioritate a documentelor emanate de la Secția/Direcția de Propagandă și de la sectoarele sale, îndeosebi cel de Literatură și Artă (referate, sinteze, note, informări, stenograme ale ședințelor de prelucrare ideologică etc.), materiale aflate în custodia Arhivelor Naționale Istorice Centrale, instituție unde se păstrează și alte fonduri care prezintă interes: documentele emise de uniunile de creație, Comitetul pentru Presă și Tipărituri; Ministerul Artelor și Informațiilor; Comitetul Central al PCR – Cancelarie; Președinția Consiliului de Miniștri – Stenograme 1944–1959, Societatea pentru Răspândirea Științei și Culturii, Institutul Român pentru Relațiile Culturale cu Străinătatea ș.a.

Supravegherea intelectualilor, precum și interacțiunea dintre organele ideologice care au stabilit linia culturală și aparatul represiv pot fi urmărite cu ajutorul Arhivei CNSAS (Fondurile

---

României lui Gheorghiu-Dej. Însemnări din viață, Editura Evenimentul Românesc, 2000, p. 117.

1. „Iosif Chișinevschi, believed by many to be the most powerful Communist in Rumania at the moment" – se preciza într-un raport din septembrie 1948 al Legației SUA de la București, semnat de Rudolf E. Schoenfeld; NARA, Record Group 84, Foreign Service Posts of the Department of State, Romania, Bucharest US Mission, 1948, Cutia 84, nepaginat.

Penal, Informativ şi mai ales Documentar), al dosarelor personale, de urmărire informativă, întocmite unor reputaţi oameni de cultură. Dosarul de urmărire informativă a lui G. Călinescu este exemplar din acest punct de vedere. Deşi era demnitar (membru al Marii Adunări Naţionale) şi bine integrat în sistemul cultural-ideologic oficial (director al Institutului de Istorie Literară şi Folclor, academician), criticul literar era urmărit pas cu pas, fiind pasibil de compromitere din cauza planurilor de măsuri şi ale capcanelor întinse de Securitate – folosind pârghia instrumentalizării relaţiilor sentimentale – prin diverşi informatori[1].

Evidenţierea raporturilor dintre Secţia ideologică a CC al PMR şi Ministerul de resort (care a purtat diverse denumiri: Comitetul pentru Artă, Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă, Ministerul Culturii) s-a realizat prin prisma surselor istorice identificate la Arhivele Naţionale, întrucât documentele păstrate în arhiva Ministerului Culturii şi Patrimoniului Naţional nu au fost declasificate. În vederea închegării unui demers comparatist, m-am folosit şi de literatura de specialitate dedicată politicii culturale promovate de partidele comuniste din Uniunea Sovietică şi din statele comuniste ale Europei de Est şi/sau unor probleme înrudite: Asa Briggs, Peter Burke, Gavin Bowd, Sheila Fitzpatrick, Paul R. Gregory, Tomasz Inglot, Vladimir V. Kusin, Emily Lygo, Simon Sebag Montefiore, Jiřina Šmejkalová, Denise J. Youngblood *et al.* Pentru o comparaţie cu cazul Franţei postbelice, la nivelul tratării cazurilor de scriitori „colaboraţionişti" cu regimurile precedente, progermane, de nuanţă fascistă, am utilizat cu folos lucrarea lui David Drake dedicată raporturilor dintre intelectuali şi puterea politică[2]. În lucrare am încercat să surprindem şi imple-

1. ACNSAS, fond I, dosar nr. 66 960.

2. David Drake, *Intellectuals and Politics in Post-War France*, Palgrave Macmillan, Houndmills–Basingstoke, 2002.

tirea politicii culturale cu cea națională (apelând la sugestiile de lectură ale studiilor lui Stefano Bottoni, dar nu numai).

Am îmbinat informațiile din arhive, precum și pe cele provenite din literatura de specialitate și documentele edite cu datele oferite de memorialistică, mărturii orale, presă cotidiană și culturală, legislație privind instituțiile culturale, regimul spectacolelor publice și impozitele aplicate scriitorilor, artiștilor etc. Am urmărit actele normative, legile, decretele, hotărârile de guvern etc. cu ajutorul colecției complete a *Buletinului oficial* din perioada 1953–1965 (*Buletinul oficial al RPR* și *Buletinul oficial al Marii Adunări Naționale a RPR*). A fost o lectură deosebit de utilă, care scoate discuția pe tema politicilor culturale din sfera aproximărilor și vădește diferența dintre normă și practică; cu toate acestea, multe acte normative – îndeosebi hotărâri ale Consiliului de Miniștri – nu au fost publicate[1], realitate care ne-a îndreptat și spre resursele electronice, spre cercetările de arhivă, incluse în baze electronice de date, care reproduc legi, acte normative păstrate în arhive (a Secretariatului General al Guvernului, de exemplu[2]).

Conceptul de „cultură" este cuprinzător și polisemic[3]. Cele mai multe studii despre politicile culturale au în vedere de fapt „cultura înaltă", iar altele înglobează în cadrul *politicii culturii* în principal politica educațională[4]. Perspectiva din această lucrare este diferită: într-un fel de continuitate cu

1. De pildă, Hotărârea Consiliului de Miniștri nr. 617 din 1954 prin care s-au reglementat schemele de funcțiuni și drepturile lucrătorilor din presă.

2. Inițiativa a aparținut cercetătorilor din cadrul Institutului de Investigare a Crimelor Comunismului în România. *Legislația României socialiste. Acte normative nepublicate. Decrete. 1949–1974. În vigoare la 1 ianuarie 1975*; http://www.crimelecomunismului.ro/pdf.

3. Dan Lungu, *Evoluția metodelor de cercetare în sociologia artelor*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", Iași, 2006, p. 8.

4. Vezi Ștefan Bârsănescu, *Politica culturii în România contemporană. Studii de pedagogie*, ediția a II-a, prefață de Carmen Crețu,

tematica precedentă[1] ne-am referit în special la zona literaturii şi a artelor, abordând doar tangenţial, nu într-un capitol separat, problematica politicilor educaţionale ale regimului comunist (cadrul legislativ, salarizarea personalului din învăţământ şi cuantumul pensiilor cadrelor didactice, funcţionarea Ministerului *Învăţământului şi Culturii* între 1957 şi 1962, când cele două departamente s-au regăsit în aceeaşi structură).

Structura lucrării

Ni s-a părut absolut necesară detalierea cadrului instituţional în care au evoluat structurile aparatului de stat şi ideologice (capitolul 1). Dinamica raporturilor dintre organele centrale responsabile de politicile culturale şi Sfaturile populare (mai ales secţiunile de cultură şi artă) este importantă pentru a înţelege modalităţile de implementare a deciziilor privitoare la instituţiile cultural-artistice din teritoriu. Coroborarea documentelor de arhivă cu prevederile legislaţiei (Constituţia RPR, decretele speciale) referitoare la atribuţiile Sfaturilor populare ne ajută să surprindem distanţa dintre prevederile legale şi acţiunea propriu zisă de punere în practică a măsurilor stabilite la Bucureşti. Mai ales că, în mai multe cazuri, organele executive ale sfaturilor populare au depăşit prin exces de zel limitele impuse de la centru.

În ultimul timp, datorită unor cercetători precum Alexandru-Murad Mironov şi Ioana Macrea-Toma[2], cadrul financiar

---

cuvânt înainte de George Văideanu, Editura Polirom, Iaşi, 2003. Prima ediţie a apărut în 1937 (Iaşi, Tipografia concesionară Alexandru Ţerek).

1. Cristian Vasile, *op. cit.*

2. Alexandru-Murad Mironov, „Beneficii, privilegii şi recompense sau preţul intelectualităţii din RPR", în vol. Dan Cătănuş (coord.) *et al.*, *Intelectuali români în arhivele comunismului*, *ed. cit.*, pp. 457–472; Ioana Macrea-Toma, *Privilighenţia. Instituţii literare în comunismul românesc*, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2009.

în care literaţi, oameni de ştiinţă şi artişti au evoluat în anii regimului comunist a devenit mai bine cunoscut. Însă, întrucât multe teme – bugetul general al culturii, sistemul de pensii, salariile şi alte venituri de natură salarială, onorariile, plata în regim de colaborare, premiile de stat, ordinele, medaliile, decoraţiile, impozitele, drepturile de autor – au rămas mai degrabă nebuloase, am încercat să completăm acest tablou al subvenţionării culturii şi oamenilor de artă în cadrul unui capitol dedicat în mod special dimensiunii financiare, fiscale şi legislative care se degajă din ansamblul politicilor culturale în timpul regimului Gheorghe Gheorghiu-Dej (capitolul 2 – „Politicile culturale ale regimului Gh. Gheorghiu-Dej. Aspecte financiare şi legislative"). Cuvântul, cuvântul tipărit mai ales, joacă un rol esenţial în cadrul acestor politici, iar campaniile de alfabetizare au o dimensiune ideologică pregnantă. Fiecare ţăran (*ţăran muncitor*, mai exact) trebuia să fie capabil şi disponibil să citească în special *Scânteia*, ziarele consacrate lumii rurale şi broşurile propagandistice privitoare la cooperativizarea agriculturii. În capitolul 3, consacrat editurilor şi politicii de difuzare a cărţii, am examinat câteva aspecte relevante inclusiv pentru acest aspect. (Tirajele de masă şi sistemul de difuzare a cărţii, Sectorul Edituri şi reforma instituţională, reorganizarea sistemului editorial, lipsurile financiare şi stocurile de carte, problema tirajelor, cenzura din sistemul editorial, chestiunea rentabilităţii editurilor şi a economiilor).

În capitolul 4 – „Controlul asupra literaturii. De la realismul socialist la relaxarea ideologică" –, pornind de la documente de arhivă emanate de Secţiile ideologice ale Comitetului Central al Partidului Comunist, publicistică, texte propagandistice şi ale cenzurii ideologice de tip *agitprop*, memorialistică, biografii, dar şi de la sinteze şi analize de istorie literară[1], ne-am

1. Vezi mai ales Sanda Cordoş, *Literatura între revoluţie şi reacţiune. Problema crizei în literatura română şi rusă a secolului XX*, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2002.

propus să trecem în revistă câteva dimensiuni ale procesului de ideologizare a literaturii române din deceniul şase, cu prelungiri în anii 1960, provocat de impunerea realismului socialist de esenţă jdanovistă drept unică metodă de creaţie[1]. Este o epocă în care au abundat „palide simulacre de opere" (v. Marin Nițescu[2]) şi în care devine evident şi eşecul literaturii, al scriitorilor români, de a „alimenta" o mişcare intelectuală reformistă în cadrele ideologiei oficiale marxist-leniniste, curent care să conducă la revolte/revoluţii precum cele din Ungaria (1956) sau Cehoslovacia (1968). Credem că se impune o precizare privitoare la caracteristicile acestei perioade – anii 1950 – în raport cu epoca precedentă: dacă în primii ani postbelici (1946–1947) există o dezbatere aprinsă în jurul conceptului de *criză*, în paralel cu posibilitatea – chiar restrânsă – de exprimare literară publică, între 1948 şi 1953/1955 (cu prelungiri către 1960–1962) controlul ideologic asupra scrisului este aproape complet, fiind vorba de o *criză* efectivă a literaturii, de o epocă a „nonliteraturii" (Eugen Negrici[3]); evoluţiile din a doua parte a anilor 1950 sunt complicate, caracterizate de o alternanţă între „îngheţ" şi „dezgheţ" cultural. Iniţiativele (vag) contestatare care apar acum vizează inclusiv îndrumarea de către partid a literaturii, punând în discuţie dogmatismul care a dominat lumea culturală în anii stalinismului integral. Am ales să reconstituim tabloul literaturii române în criză apelând în principal la câteva „studii de caz"

1. Mulţi autori preferă să utilizeze în continuare termenul *proletcultist*, înţeles ca sinonim pentru *jdanovist*, deşi folosirea lui este cel puţin nepotrivită; vezi un recent exemplu de inadecvare – Ion Simuţ, „Canonul literar proletcultist", în *România literară*, nr. 27, 2008.

2. Marin Nițescu, *Sub zodia proletcultismului. O carte cu domiciliu forţat (1979–1995). Dialectica puterii. Eseu politologic*, ediţie îngrijită de M. Ciurdariu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995.

3. Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Proza*, Editura Fundaţiei Pro, Bucureşti, 2002; *idem*, *Iluziile literaturii române*, Editura Cartea Românească, Iaşi, 2008.

(G. Călinescu, Tudor Arghezi, Alexandru Jar, dar şi László Földes, într-o tentativă de a depăşi limitele românocentrismului istoriografic) şi folosind cu precădere documente (multe inedite) provenite de la Secţia de Ştiinţă şi Cultură (ulterior, în anii 1960, Secţia de Ştiinţă şi Artă), Sectorul de Artă, instituţii dependente de Direcţia de Propagandă şi Cultură a Comitetului Central al PMR, condusă de Leonte Răutu[1].

Am examinat separat obiectivele politicii culturale oficiale în domeniul dramaturgiei şi al reprezentaţiilor teatrale (am alăturat aici şi un subcapitol despre problemele creaţiei muzicale). Istoricul şi criticul de teatru Marian Popescu a furnizat o lucrare solid construită, documentată, cu bine venite precizări privind *sistemul şi metoda Stanislavski*[2]. Cele câteva imprecizii ţin mai mult de lucrările de literatură secundară consultate, semnate de istorici care mai perpetuează naivităţi istoriografice şi confundă conceptele de *desovietizare* şi *destalinizare*, lucrări între timp căzute în desuetudine. Spre exemplu, deschiderea culturală timidă a lui Gheorghiu-Dej este pusă pe seama victoriei asupra „moscoviţilor" din PMR: „«Micul dezgheţ» al perioadei 1953–1958 – scrie Marian Popescu –, survenind după moartea lui Stalin, este originat de acţiunea politică a lui Gh. Gheorghiu-Dej, liderul partidului unic, îndreptată împotriva facţiunii «moscovite» din interiorul partidului – aceea care adusese cu sine şi primul val al consilierilor sovietici în cultură şi administraţie, primul val, deci, al cenzurii în România –, acţiune care presupune pe lângă

1. Am oferit detalii şi cu alte ocazii, inclusiv într-o tentativă de schiţare a biografiei lui L. Răutu, scrisă împreună cu Vl. Tismăneanu, şi care corectează multe erori – *Perfectul acrobat. Leonte Răutu, măştile răului* (Humanitas, 2008). Trebuie să precizăm – datorită unei recente mărturii orale avizate – că ne-am înşelat noi înşine în privinţa locului de naştere al „pontifului ideologic": în realitate Odessa, şi nu Bălţi.

2. Marian Popescu, *Scenele teatrului românesc, 1945–2004. De la cenzură la libertate. Studii de istorie, critică şi teorie teatrală*, Editura Unitext, Bucureşti, 2004.

denunțarea «dogmatismului» stalinist [*sic!*] şi a preluării mecanice a doctrinei marxist-leniniste, şi noua orientare privind «specificul național» în condițiile elaborării «noilor genealogii culturale pe care o România socialistă trebuia să le glorifice».“[1] Or, astăzi aproape a devenit un loc comun pentru istoricii români care țin cont de context, de sursele româneşti şi străine (ruse/sovietice), să susțină faptul că în anul 1952, la îndepărtarea grupării Ana Pauker–Vasile Luca–Teohari Georgescu, Gheorghe Gheorghiu-Dej a acționat având acordul tacit al lui I.V. Stalin. Prin urmare, cine mai reprezintă gruparea „moscovită“? Dimpotrivă, după moartea lui Stalin, Gheorghiu-Dej a ezitat să meargă într-o direcție hruşciovistă, o direcție a „dezghețului“ cultural-ideologic.

Adoptarea – la finele lui 1950 – a legii planului cincinal de dezvoltare a economiei naționale (vizând perioada 1951–1955) a avut mai multe implicații asupra domeniului cinematografic, vădit mai semnificative decât în alte domenii culturale. Am considerat necesară şi o discuție în jurul scenariilor de film şi a libertății de creație, mai ales că actori ideologici şi cenzori din timpul stalinismului dezlănțuit, precum Mihai Novicov, încep să îşi schimbe discursul. Un alt demnitar conformist-scenarist şi „interlocutor“ ideologic – Eduard Mezincescu – trece prin transformări chiar mai radicale („Un scenarist insolit şi primul «film disident»“). Am dedicat subcapitole speciale epurărilor din lumea filmului, investițiilor din cinematografie, precum şi ascensiunii Licăi Gheorghiu, ca actriță, a cărei carieră artistică a înflorit datorită părintelui demnitar. Ni s-a părut relevant ca la secțiunea consacrată artelor plastice să insistăm asupra cadrului legislativ şi asupra facilităților acordate de guvernanții comuniști artiştilor înregimentați; ca şi în alte domenii, relaxarea ideologică intervine decisiv la începutul anilor 1960, când – pe lângă alte deschideri –

1. *Ibidem*, p. 84.

lucrările speciale dedicate lui Constantin Brâncuşi, un paria mai ales în anii 1948–1954, se înmulţesc.

Raionul de partid „I.V. Stalin", ca actor cultural-ideologic

În lucrare am atins şi un alt aspect, relevând un nou actor al supravegherii şi represiunii ideologice. Pe lângă Secţia de Propagandă şi Agitaţie, cenzura (Direcţia Generale a Presei şi Tipăriturilor), Comitetul pentru Artă/Ministerul Culturii, Secţia de Ştiinţă şi Cultură etc. au existat comitetele de partid, iar ca importanţă a ieşit în evidenţă *Raionul de partid „I.V. Stalin"* din Bucureşti (în raza lui de competenţă şi acţiune ideologică se aflau numeroase instituţii de cultură şi artă[1]; mai bine zis: organizaţiile de partid din cadrul acestor instituţii). Memorialistica (v. Malvina Urşianu[2]) confirmă această imagine, întărită şi de documentele *agitprop*; de pildă, de discursul lui Petre Iosif cu ocazia şedinţei cu scriitorii, cu membrii biroului US şi ai biroului organizaţiei de bază din 25 noiembrie 1953, un discurs în care deplânge neimplicarea Raionului în activitatea de control ideologic: „Vreau să spun câteva cuvinte despre ajutorul dat de raion [Raionul „I.V. Stalin"] – declara Petre Iosif. Noi ne cam dăm [*sic!*] acum la raion şi la [Organizaţia de partid de la] capitală [*sic!*], în ceea ce priveşte aşa-zisa critică de jos. Organizaţia capitalei şi raionul [„I.V. Stalin"] trebuie să înţeleagă ce importanţă au aceste unităţi de creatori. La tovarăşi există o anumită timiditate îmbinată cu o crasă subapreciere. În raionul nostru există un biet instructor la 30 de unităţi. Cred că tovarăşii

1. Uniunea Scriitorilor, unităţi ale cinematografiei etc.

2. Magda Mihăilescu, Malvina Urşianu, *Aceste Gioconde fără surâs. Convorbiri cu Malvina Urşianu*, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2006.

trebuie să depăşească perioada de timiditate, să pretindă ajutor"[1]. Mai ales în anii 1956–1959, într-o perioadă de reluare a presiunii (dacă nu chiar a terorii) ideologice, comitetul raional de partid a depăşit presupusa timiditate (în cazul Malvina Urşianu, dar şi în atâtea altele).

Momente de bilanţ istoriografic

Anul 1959 a fost un moment de bilanţ pentru cultura din România „democrat-populară", deoarece se împlineau 15 ani de la „Eliberare" (23 august 1944, ziua naţională a României comuniste). A fost anul în care au apărut mai multe sinteze de istorie a culturii române (postbelice, dar nu numai): au fost tipărite istorii ale teatrului şi ale artelor plastice[2]. Istoria cinematografiei româneşti postbelice avea să fie scrisă mai târziu (abia în 1976[3]). Anul 1964 înseamnă un alt moment de bilanţ istoriografic; apare inclusiv un volum despre *Educaţia estetică prin artă şi literatură* (sub redacţia lui Marcel Breazu, Bucureşti, Editura Academiei RPR) care include cinematografia, pe lângă teatru, arte plastice, literatură, muzică etc., cu toate realizările lor din intervalul 1948–1964 la capitolul „educare estetică" a publicului larg, consumator de cultură. Această

1. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 81/1953, f. 172.

2. *Teatrul în Romînia după 23 august 1944*, volum editat de G. Oprescu, Simion Alterescu, Margareta Bărbuţă, Anca Costa-Foru, Olga Flegont, A.M. Pop, L. Nădejde, Editura Academiei RPR, Bucureşti, 1959; *Artele plastice în Romînia după 23 august 1944*, volum publicat sub îngrijirea lui George Oprescu, autori: Mircea Popescu, Eugen Schileru, Radu Bogdan, Ion Frunzetti, Remus Niculescu, Editura Academiei RPR, Bucureşti, 1959.

3. Ion Cantacuzino, Manuela Gheorghiu [Cernat] (coordonatori), *Cinematograful românesc contemporan, 1949–1975*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976.

nouă secvență bilanțieră este pusă de către propaganda oficială – și pe urmele ei istoriografia specializată – sub semnul „revoluției culturale"[1].

Revoluția culturală

La fel ca și ideologii sau istoricii sovietici ai anilor 1960[2], comuniștii români (și implicit oamenii de cultură trăitori în România de după 1948) au ajuns să definească *revoluția culturală* ca o etapă și parte a tranziției către societatea comunistă. O reputată specialistă în istoria URSS, Sheila Fitzpatrick, a rezumat diversele accepțiuni pe care le-a căpătat această sintagmă. Potrivit teoreticienilor sovietici ai anilor 1960, existența *revoluției culturale* se circumscrie legilor generale după care se călăuzește dezvoltarea socialismului, construcția socialistă. Revoluția culturală este dependentă de revoluția politică; odată ajuns la putere, partidul marxist-leninist devine inițiatorul revoluției culturale impunând: „democratizarea" culturii, egalizarea condițiilor culturale, ridicarea rapidă a nivelului educațional, precum și crearea unei noi intelectualități, legată de popor, de clasa muncitoare. Spre deosebire însă de revoluția politică, cea culturală – cel puțin în teorie – nu este nici violentă, nici nu se produce brusc. Este un proces de transformare ideologică graduală care începe în 1917 și continuă decenii de-a rândul (v. *Kulturnaia Revoliutiia v SSSR, 1917–1965*, Moscova, 1967), respectând tradițiile culturale și principiul leninist al continuității culturale. Sheila

1. Ștefan Bălan, Ilie Murgulescu, George Ivașcu *et al.*, *Momente ale revoluției culturale în Romînia*, Editura Științifică, București, 1964.

2. Sheila Fitzpatrick, „Cultural Revolution in Russia 1928–32", în *Journal of Contemporary History*, vol. 9, no. 1, 1974, p. 33. O perspectivă diferită asupra culturii sovietice din anii 1920–1930 vezi la Martin Malia, *The Soviet Tragedy. A History of Socialism in Russia, 1917–1991*, The Free Press, New York, 1996, pp. 229–235.

Fitzpatrick a conchis că, din această perspectivă, atât evenimentele din China anilor 1960, cât şi ceea ce s-a întâmplat în URSS în anii 1928–1932, în contextul ofensivei declanşate de Stalin contra „aripii de dreapta" din partid, reprezintă o falsă revoluţie culturală. Revoluţia culturală proletară din 1928–1932[1] a fost violentă şi iconoclastă, fiind îndreptată împotriva *establishment*-ului cultural, adică a alianţei dintre – simplificând – Ministerul Învăţământului şi Culturii condus de Anatoli V. Lunacearski şi intelectualitatea (inteligheţia) burgheză[2]. Contestatarii proveneau din rândurile Komsomolului, ale Academiei comuniste, ale RAPP [Asociaţia Rusă a Scriitorilor Proletari], iar mişcarea lor a luat forma unei adevărate lupte de clasă la nivelul frontului cultural[3]. Desfăşurările din URSS, în acest interval (dacă admitem premisele de la care porneşte Sheila Fitzpatrick), nu par să aibă un echivalent perfect în evoluţiile cultural-ideologice din România postbelică, chiar dacă, prin consecinţe, lichidarea „devierii de dreapta" (a grupării Ana Pauker–Vasile Luca) a însemnat şi îndepărtarea mai multor specialişti „burghezi", precum şi epurarea unor instituţii culturale. Este un alt motiv pentru care, aşa cum am precizat anterior, am ales în unele momente să analizez şi evenimente derulate cu puţin timp înainte de 1953.

Sheila Fitzpatrick şi o întreagă şcoală istoriografică au asociat *revoluţia culturală* mai degrabă cu momentul 1928–1931 şi cu evenimentele majore care s-au petrecut în acest

1. Ulterior, Fitzpatrick a limitat „revoluţia culturală" la anii 1928–1931; Sheila Fitzpatrick (ed.), *Cultural Revolution in Russia, 1928–1931*, Indiana University Press, Bloomington, 1978.

2. Sheila Fitzpatrick, „Cultural Revolution in Russia 1928–32", pp. 33–34. Vezi şi nuanţele aduse de Michael David-Fox, „What is Cultural Revolution", în *Russian Review*, vol. 58, no. 2, April 1999, pp. 181–201.

3. Sheila Fitzpatrick, „Cultural Revolution as Class War", în *The Cultural Front. Power and Culture in Revolutionary Russia*, Cornell University Press, Ithaca, Londra, 1992, pp. 115–148.

interval – epurarea intelighenției, episodul „proletar" din literatură etc. În anul 1999, delimitându-se de această paradigmă istoriografică (încă foarte influentă atunci), Michael David-Fox a pledat pentru o înțelegere multidimensională a conceptului de „revoluție culturală" și a insistat asupra continuității, mai degrabă decât asupra rupturii (singularizarea intervalului 1928–1931), în istoria cultural-ideologică sovietică (triumful leninist asupra *Proletkult*-ului se face cu înglobarea „tradiției", a afirmațiilor „tari" – acelea potrivit cărora cultura este un domeniu de primă importanță al schimbării revoluționare, de exemplu etc.)[1]. Raportarea la scrierile Sheilei Fitzpatrick (care prezintă elementele definitorii ale „revoluției culturale")[2], precum și aceste dezbateri istoriografice au avut ecouri și în rândurile istoricilor români preocupați de periodizarea politicilor culturale comuniste, stimulând diverse comparații și întrebări (poate fi asociat intervalul 1948–1953, anii „stalinismului integral", cu „revoluția culturală" a anilor 1928–1931?[3]). Bogdan Cristian Iacob a împrumutat argumentația lui Michael David-Fox, apreciind că revoluția culturală din spațiul comunist autohton a fost un element fundamental al civilizației comuniste cu aspecte simultan „pozitive" (de construcție culturală comunistă) și „negative" (în sensul aplicării unor măsuri interdictive, cenzoriale, de limitare violentă a „vechii culturi"). Potrivit lui B.C. Iacob, în România comunistă – mai ales de la finele anilor 1950 și mai pregnant de la

1. Michael David-Fox, „What is Cultural Revolution", în *loc. cit.*, p. 190.

2. Mioara Anton, „«Progresiști» versus «reacționari». Subordonarea intelectualilor, 1944–1955", în Dan Cătănuș (coord.), *Intelectuali români în arhivele comunismului*, *ed. cit.*, pp. 14–15.

3. Mai ales că Lewis Siegelbaum a numit intervalul 1928–1931 o „revoluție stalinistă"; Lewis Siegelbaum, *Soviet State and Society Between Revolutions, 1918–1929*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, pp. 1 și urm.

începutul anilor 1960 –, *revoluția culturală* devine o parte integrantă a discursului naționalist (dovadă și volumul *Momente ale revoluției culturale în Romînia*, dar și alte sinteze care accentuează latura națională), iar concepția unitară, organică, transistorică a națiunii este dublată de viziunea unei societăți „democratice" bazată pe egalitarism, progres și permanenta transformare socio-instituțională[1]. În prezenta lucrare am identificat aproape în fiecare capitol această schimbare, aplecarea spre instrumentalizarea valorilor și sentimentelor naționale, tendință care corespunde și cu o „liberalizare" limitată în domeniul cultural, din ce în ce mai vizibilă după 1962–1963. Au fost poate anii în care s-a vădit „liberalismul" conducerii PMR, adică erezia politico-ideologică pe care Gheorghe Gheorghiu-Dej o denunțase în toamna lui 1955 (și o atribuia unor intelectuali debusolați), atunci când și-a reluat *de iure* responsabilitățile de lider (prim-secretar) al partidului[2].

Informațiile de arhivă sunt de multe ori lacunare. Referirile consistente la anumite personalități culturale (M.H. Maxy, de exemplu) lipsesc și sunt de găsit în alte surse/fonduri arhivistice. Deși am apelat la mărturiile orale, nu am făcut-o în mod sistematic, alegând deliberat și privilegiind alte surse istorice. Prin urmare, sub nici o formă această lucrare nu este una exhaustivă (mai ales în condițiile în care documentele de la Arhivele Ministerului Culturii mi-au fost inaccesibile), ci mai degrabă o schiță a politicilor culturale din deceniile șase și șapte ale secolului trecut. Din această cauză, anumite domenii –

1. Bogdan Cristian Iacob, Stalinism, Historians, and the Nation. History-Production in Communist Romania, 1955–1969, PhD Thesis, Budapest, CEU, 2010. Vezi schițarea ideilor de mai sus și în *idem*, „Tribulation of the Historical Front at the End of the 1950s in Romania", în *Historical Yearbook*, vol. 7, 2010, pp. 135–138.

2. *Apud* Dan Cătănuș, „Regimul comunist din România și problema intelectualității, 1956–1965", în Dan Cătănuș (coord.), *Intelectuali români în arhivele comunismului*, *ed. cit.*, p. 45.

creația muzicală, chiar artele plastice – sunt tratate în doar câteva pagini.

*

În anii din urmă câteva capitole și subcapitole ale cărții au fost încredințate, în versiuni mai restrânse, unor publicații academice: „Communist Romania's Cultural Cold War, 1947–1960" (*Revista Arhivelor/Archives Review*, 2, 2009); „Cinematografia în anii stalinismului (1948–1953). Control ideologic și structuri instituționale" (*Revista istorică*, 1–2, 2010); „Criza literaturii române în deceniul șase. Supraveghere ideologică și tentative de contestare a canonului jdanovist" (*Studii și Materiale de Istorie Contemporană*, 9, 2010); „The Communist Leadership and the «Taming» of Romanian Writers, 1953–1956" (*Historical Yearbook*, VII, 2010); „Ministerul Culturii și Secțiile ideologice ca actori instituționali ai politicilor culturale, 1953–1965" (*Revista istorică*, 1–2, 2011); „Editurile și politica de difuzare a cărții în România anilor 1950: control politic și reorganizări instituționale" (*Anuarul IICCMER*, 2011); „Some Financial and Legislative Aspects of the Comunist Cultural Policies, 1953–65" (*Anuarul Institutului de Cercetări Socio-Umane „Gheorghe Șincai"*, XIV, 2011); „Între înregimentare și relaxare ideologică: artele plastice în anii 1950" (*Studii și Materiale de Istorie Contemporană*, 10, 2011); „Câteva aspecte ale politicii culturale comuniste în domeniul teatral în anii 1950" (*Archiva Moldaviae*, I, 2011); „Politicile culturale comuniste în anii regimului Gheorghiu-Dej: Dimensiuni financiare și sociale" (*Revista istorică*, 3–4, 2011).

Mai mulți redactori și referenți mi-au comunicat observații pertinente care au fost deosebit de utile pentru necesare îndreptări și completări. De asemenea, de-a lungul elaborării acestei cărți am primit un ajutor constant din partea colegilor mei din cadrul Programului de cercetare *România și Europa în secolul XX* (Viorel Achim, Mioara Anton, Simion Gheorghiu,

Cezar Mâță, Cosmin Popa, Radu Tudorancea) de la Institutul de Istorie „Nicolae Iorga". Am beneficiat de sugestii și referințe deosebit de utile în urma unor discuții cu cercetători precum: Șerban Papacostea, Vladimir Tismăneanu, Maria Mureșan, Ștefan Andreescu, Apostol Stan, Mircea Munteanu, Anca-Maria Șincan, Bogdan Cristian Iacob, Viviana Iacob, Damiana-Gabriela Oțoiu, R. Chris Davis, Cristina Bejan, Dorin Dobrincu, Valentin Săndulescu, Eugen Stancu, Andrei Cușco, Steliu Lambru, Răzvan Pârâianu, Luciana-Alexandra Ghica, Narcis Tulbure, Alina Pavelescu, Noemi Marin, Camelia Crăciun, Eugen Negrici, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, Adrian Cioflâncă, Ovidiu Cristea, Alexandru Mamina. Doamna Dorli Blaga a avut amabilitatea de a-mi acorda mai multe interviuri foarte prețioase pentru reconstituirea unor momente din viața intelectuală a anilor 1950 și 1960. Discuțiile cu profesorul Paul Cornea au lămurit mai multe chestiuni privitoare la politicile culturale din deceniile șase și șapte. Doamna Maria Neagu, care s-a ocupat ani de zile de montajul filmelor artistice[1], mi-a furnizat informații utile și a făcut unele îndreptări legate de identitatea unor personaje ale epocii studiate. Datorită unei burse de cercetare la Woodrow Wilson International Center for Scholars, acordată de Institutul Cultural Român în 2009, am avut acces la o vastă literatură de specialitate, precum și la alte surse. Familia mea a fost mereu alături de mine în cei aproape patru ani cât a durat elaborarea acestei cărți, fiind un solid sprijin moral. Fundația Ioan Bărbuș a susținut material volumul de față. Le sunt recunoscător tuturor.

1. Autoare și a unor evocări, vezi Maria Neagu, „Filme românești... Amintiri despre cenzură", în *România literară*, nr. 40, 9 octombrie 2009, pp. 18–19.

Cadrul instituțional. Aparatul de stat și ideologic responsabil de politicile culturale

Reorganizările Ministerului Culturii

Potrivit lui Pavel Țugui, șef al Secției de Știință și Cultură (între 1955 și 1960), dar și înalt demnitar în cadrul Ministerului Culturii (în anii 1953–1954), autoritățile politice și de stat cu drepturi decizionale au hotărât – la începutul deceniului șase – divizarea Ministerului Artelor și Informațiilor în mai multe „comitete pe domenii bine delimitate", considerând că acest departament avea prea multe sarcini complexe[1]. În realitate, se prelua modelul instituțional sovietic. Astfel, au apărut în anul 1950: Comitetul pentru Artă – care prelua cele mai multe dintre atribuții, fiind adevăratul continuator al defunctului Minister al Artelor și Informațiilor –, Comitetul pentru Cinematografie, Comitetul pentru Așezămintele Culturale, Comitetul pentru Radiodifuziune, Direcția Generală a Editurilor, Industriei Poligrafice și a Difuzării Cărții[2], departamente care funcționau pe lângă Consiliul de Miniștri și aveau statut de ministere.

1. Pavel Țugui, „Niculae Bellu și cinematografia română", în Niculae Bellu, *De la stânga politică la stânga culturală*, ediție îngrijită de Vasile Morar, Editura Paideia, București, 2005, p. 218.

2. Stelian Neagoe, *Istoria guvernelor României de la începuturi (1859) până în zilele noastre (1999)*, Editura Machiavelli, București, 1999, p. 173.

Cum am anticipat, divizarea urmărea îndeaproape modelul sovietic, unde – spre exemplu – exista un Minister al Cinematografiei. După numai trei ani s-a revenit asupra scindării în mai multe departamente în principal ca urmare a deciziilor luate la Plenara lărgită a CC al PMR din august 1953, unde s-a stabilit inclusiv reducerea numărului de ministere şi instituţii centrale prin contopirea celor cu profil apropiat, „în vederea îmbunătăţirii aparatului de stat şi a ieftinirii acestuia"[1]. Aşadar, la 28 octombrie 1953, într-un alt context politic şi economic, prin Decretul nr. 462, toate sus-amintitele comitete au fost unificate într-un singur Minister, cel al Culturii, condus de Constanţa Crăciun, care le prelua toate atribuţiile şi responsabilităţile[2]. Ca locţiitori ai ministrului Culturii au fost numiţi: Mihail Roşianu (pentru Radiodifuziunea Română), Niculae Bellu (şef al Direcţiei Generale a Cinematografiei), Pavel Ţugui (Direcţia Generală a Artelor), Stan Arsene (Direcţia Generală a Aşezămintelor Culturale) şi Jacques Podoleanu (Direcţia Editurilor şi Poligrafiei). De la 1 iulie 1954 intra în subordonarea Ministerului şi Circul de Stat, înfiinţat prin decret.

După câteva luni în fruntea Ministerului, Constanţa Crăciun a definit – la consfătuirea cu activiştii din domeniul muncii culturale de masă, din 28–29 ianuarie 1954 – atribuţiile şi modul în care avea să funcţioneze departamentul în noul sistem instituţional: „Prin Hotărârea Partidului şi Guvernului, Ministerul Culturii conduce şi îndrumează, pe baza sarcinilor trasate de partid şi guvern, activitatea instituţiilor de artă, a

1. *Hotărârea Plenarei lărgite a CC al PMR din 19–20 august 1953 cu privire la sarcinile partidului în domeniul dezvoltării economiei naţionale şi ridicării continue a nivelului de trai material şi cultural al oamenilor muncii,* în *Rezoluţii şi hotărâri ale Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Român*, vol. II, 1951–1953, Editura pentru Literatură Politică, [Bucureşti], 1954, p. 492.

2. *Buletinul oficial*, anul II, nr. 44, 31 octombrie 1953, p. 459.

instituțiilor de cultură; activitatea căminelor culturale, a bibliotecilor de la orașe și sate, teatrelor, instituțiilor muzicale, a muzeelor de artă și știință, producția de filme, rețeaua cinematografică și difuzarea filmelor; răspunde de emisiunile radiofonice și de activitatea centrelor de radioficare, de activitatea întreprinderilor poligrafice și de producția de aparate și produse necesare activității culturale și artistice. Pe linie de stat, Ministerul Culturii răspunde de stimularea dezvoltării și ridicării necontenite la un nivel mai înalt a creației artistice."[1] Constanța Crăciun a deținut postul de ministru până la 19 martie 1957 și avea să fie secondată de Ion Pas, prim-locțiitor al ministrului. După întoarcerea lui Pavel Țugui, în februarie 1955, în cadrul CC al PMR, la șefia Secției de Știință și Cultură, în locul lui a venit la Direcția Generală a Artelor (DGA) Ion Pas (fost ministru al Artelor între 1946 și 1948), în calitate de coordonator. În cadrul Direcției lucrau 68 de persoane (52 de activiști și 16 cadre din aparatul tehnic și administrativ). În câțiva ani, Direcția a elaborat mai multe propuneri de acte normative: Decretul privind Fondul Plastic, HCM privind monumentele istorice, Legea pensiilor, HCM de înființare a Impresariatului de Stat, legea dreptului de autor; proiectul de HCM cu privire la legea teatrelor și legea muzeelor. De asemenea, au fost luate unele măsuri privind descentralizarea muncii și trecerea activității artistice în seama secțiilor culturale ale sfaturilor populare regionale. Direcția era condusă de Ion Pas, ajutat de doi directori generali adjuncți: Paul Cornea, care răspundea de activitatea Direcției Teatrelor Dramatice și – pentru un timp – a Direcției Muzicii (1953–martie 1957), și Marin Mihalache, responsabil al Direcției Artelor Plastice[2].

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 4/1954, f. 35.

2. *Ibidem*, dosar nr. 58/1956, f. 26.

Direcția Muzicii a fost condusă și de dirijorul și compozitorul Constantin Bugeanu, ajutat de textierul Constantin Cârjan; ultimul îndeplinea funcția de șef al Serviciului opere-operete. În cadrul Direcției Muzicii activa un colectiv format din 16 activiști care erau împărțiți în șapte servicii: creație, filarmonici, opere-operete, estradă, ansambluri profesioniste, documentare-bibliotecă, secretariat tehnic. Direcția Muzicii trebuia să controleze activitatea instituțiilor muzicale (18 filarmonici, cinci opere, din care una în limba maghiară la Cluj, două operete, șase ansambluri profesioniste, Ansamblul de Estradă din București) și să „îndrume" Institutul de Folclor și Editura pentru Literatură și Artă în problemele muzicale[1]. În iunie 1956, reprezentanții Direcției de Propagandă propuneau îmbunătățirea profilului DGA, după ce constatau că: „volumul de muncă al acestei direcții este prea mare, s-ar putea ca unele instituții (muzeele științifice, monumentele etc.) să fie trecute la alte direcții generale sau la alte instituții. Numărul de activiști în direcție nu este suficient pentru acest volum de muncă. Ar fi bine ca în aceste direcții să se înființeze servicii financiare-administrative. O greutate în organizarea activității direcțiilor generale o constituie și faptul că Ministerul nu are încă un regulament de funcționare. Colegiul [Ministerului, *n.n.*] ar trebui să acorde o mai mare importanță problemelor ideologice și muncii de perspectivă în domeniul culturii. Se simte nevoia ca Colegiul [*sic!*] Ministerului Culturii să fie lărgit cu specialiști, cu creatori"[2]. Supraveghetorii ideologici apreciau că „Paul Cornea, director general adjunct, deși dă un ajutor prețios acestei Direcții [DGA], are oarecum o atitudine de automulțumire că în această direcție lucrurile merg mai bine decât în altă parte"[3].

1. *Ibidem*, f. 37.
2. *Ibidem*, f. 60.
3. *Ibidem*, ff. 36–37.

În anul 1953, Comitetul pentru Învățământ Superior a fost unificat cu Ministerul Învățământului Public. La conducerea Ministerului Învățământului s-au succedat: Ion Nistor (1953), Ilie Murgulescu (1953–1956), Miron Constantinescu (1956–1957). Noul departament (Ministerului Învățământului) avea să fie unit cu cel al Culturii (în 20 martie 1957), generând o structură instituțională lărgită, greu de gestionat – Ministerul Învățământului și Culturii (MIC) – care i-a avut în frunte pe: Miron Constantinescu (20 martie–15 iulie 1957), prof. Athanase Joja (15 iulie 1957–16 ianuarie 1960), prof. Ilie Murgulescu (16 ianuarie 1960–9 iunie 1962; a continuat să conducă departamentul Învățământului până la 16 aprilie 1963, când a fost înlocuit cu prof. Ștefan Bălan). Nu intrau în atribuțiile Ministerului Învățământului și Culturii problemele tehnico-științifice, gestionate de o altă structură guvernamentală; încă din vara anului 1956 fusese înființat Comitetul de Stat pentru Tehnică, prin Decretul nr. 406/1956, având ca obiective: orientarea și îndrumarea dezvoltării și introducerii tehnicii noi, sprijinirea introducerii invențiilor, a răspândirii literaturii și documentației tehnice în vederea ridicării nivelului de pregătire a cadrelor[1]. În vara lui 1958 a fost înființat Comitetul de Stat pentru Construcții, Arhitectură și Sistematizare[2], succesorul CSAC, Comitetul de Stat pentru Arhitectură și Construcții.

În subordinea Ministerului Culturii (apoi a MIC) a funcționat și Centrul de producție cinematografică București–Buftea (ulterior: *Studioul cinematografic București*), a cărui conducere era asigurată de un director general din minister. Problema principală, care a potențat un conflict instituțional, era aceea că acest director nu era una și aceeași persoană cu directorul Direcției cinematografice (ulterior: *Consiliul cinematografiei*) din cadrul MC/MIC. Încă din timpul lui N. Bellu între

1. *Buletinul oficial*, anul V, nr. 25, 18 august 1956, p. 229.
2. Stelian Neagoe, *op. cit.*, p. 181.

direcția cinematografiei și conducerea Studioului au apărut tensiuni, care au atins un punct culminant în anii 1960 (când director al Studioului era Paul Cornea, iar președinte al Consiliului Cinematografiei a devenit Mihnea Gheorghiu). Paul Cornea a ajuns la conducerea Studioului în circumstanțe stranii, când nici politica națională a partidului, nici situația sa din partid nu mai favoriza o numire a sa. În vara anului 1958 – după Plenara CC al PCR din iunie – Paul Cornea a fost victima unei demascări, fiind sancționat cu vot de blam și cu înlocuirea din funcția de director general al Editurilor și Industriei Poligrafice. Paul Cornea descrie astfel împrejurările în care a revenit la conducerea Ministerului: „Pentru o perioadă scurtă am răspuns de edituri. Această perioadă s-a terminat cu «procesul» prin care m-au dat afară, m-au beștelit, m-au bălăcărit, m-au scos din funcție. M-au lăsat o lună de zile în pace. Atunci am crezut că am terminat cu Ministerul. După Congresul XX al PCUS ideile mele se schimbaseră în mod profund. Voiam să fug de funcții politice. Însă după o lună a venit propunerea de a fi director la cinematografie și asta după ce primisem vot de blam! Cred că era prin octombrie 1958, după celebra Plenară din iunie. Povestea era oribilă în sine pentru că ei înșiși, cei de la Propagandă, își dădeau cu stângul în dreptul. Dar pentru mine problema esențială era să scap de o nouă înregimentare. Eram hotărât să mă retrag la facultate și să rămân numai la facultate. Și am refuzat. A încercat să mă convingă și Constanța Crăciun. [...] I-am răspuns că: *Eu sunt la facultate, doresc să rămân la facultate, nu sunt făcut pentru munca administrativă.* Nu a reușit să mă convingă. M-am dus acasă. A doua zi seara, pe la 8 și jumătate, am primit un telefon de la secretara lui Leonte Răutu: *Tovarășul vă cheamă! Puteți veni acum? Vă trimit mașina.* Am intrat la el, la CC, și ce să vezi! M-a primit în picioare. A venit spre mine, mi-a întins ambele mâini, mi le-a strâns așa ca unui prieten: *Ce mai faci, tovarășe Cornea?* Mărturisesc

că am rămas siderat. Eram cu tinicheaua de coadă, abia fusesem demascat, inclusiv cu largul său concurs. M-a întrebat: *Ce faci dumneata acolo la facultate*? Deci o discuție banală... Și deodată îmi zice: *Tovarășe Cornea, uite, pe dumneata nu te-am chemat aici ca să ne spunem anecdote. Dumneata ai refuzat propunerea tovarășei Constanța Crăciun.* A schimbat tonul, a devenit dintr-odată marțial, și mi-a zis: *Știi că o sarcină de partid se execută, nu se discută!* Și apoi a adăugat – acest lucru îl țin foarte bine minte – *Iar dumneata nu ești în situația de a refuza!* Ceea ce însemna că mă obliga. Pentru că eu am tradus așa: *Dacă nu faci ce îți spunem noi, atunci dăm cu tine de pământ și nu mai exiști! La facultate tu exiști tot fiindcă noi vrem. Poți să publici o carte tot fiindcă noi îți dăm voie.* Atunci s-a făcut tăcere, și tot el a zis: *Hai, nu fi așa de posomorât, ca și când te trimitem la tăiere!*"[1] Paul Cornea a acceptat cu anumite condiții, solicitând inclusiv mărirea schemei de personal cu un director-adjunct și unul administrativ: „Am acceptat, dar am cerut să mi se dea un adjunct, care fusese secondantul meu la Direcția Teatrelor, Ion Florea, care absolvise studii economice. Era un om de o integritate absolută, printre puținii acei tineri comuniști cu ideal, cum eram și eu, care au intrat în partid cu convingerea că vom construi o țară frumoasă și că adeziunea la PCR este singura opțiune pentru România. Nu s-a dezmințit nici o clipă, a fost un om loial. *El era român. De altfel, trebuie să spun că în acea perioadă în posturi importante nu mai erau numiți evrei* [*subl. n.*]. L. Răutu îmi aprecia prestația și a contat foarte mult reușita turneului Teatrului Național la Paris din 1956, care a impresionat și autoritățile ideologice."[2]

În anul 1962, Ministerul Învățământului și Culturii dispare, fiind împărțit în două: *Ministerul Învățământului* și *Comitetul*

1. Interviu al autorului cu prof. Paul Cornea, 20 aprilie 2011.
2. *Ibidem*.

de Stat pentru Cultură şi Artă. CSCA pierdea atât atribuţiile legate de problemele educaţiei, cât şi unele instituţii care anterior se aflau în subordinea MIC: Institutul de Folclor, de exemplu, care era transferat la Academia RPR. Legea de înfiinţare a CSCA conţinea şi o declaraţie programatică în care se argumenta necesitatea apariţiei noii structuri şi se sublinia că acest organ al guvernului – cu statut de minister – îi va include pe „cei mai competenţi oameni de cultură şi artă, intelectuali, conducători ai instituţiilor de cultură şi ai organizaţiilor obşteşti"[1]. Potrivit noii legi, CSCA avea următoarele atribuţii: conducea instituţiile şi întreprinderile care îi erau direct subordonate; coordona întreaga activitate în domeniul culturii şi artei; elabora norme generale privind munca cultural-artistică şi acorda ajutor de specialitate pentru desfăşurarea acestei activităţi; colabora cu organizaţiile obşteşti în desfăşurarea activităţii cultural-artistice[2]. CSCA mai avea în structura sa un birou executiv (preşedinte, vicepreşedinţi şi membri) şi consilii pe probleme de specialitate, un element de noutate care avea să contribuie la o integrare mai puternică a unor artişti şi intelectuali în sistemul politic comunist. Preşedintele CSCA era şi preşedintele biroului executiv, birou care avea ataşat şi un corp de control; iniţial, au existat şapte Consilii: al teatrelor, al muzicii, al artelor plastice, al aşezămintelor culturale, consiliul pentru răspândirea cunoştinţelor ştiinţifice, al cinematografiei, al editurilor şi al difuzării cărţii. Aceste Consilii erau alcătuite din membri ai CSCA şi, după specialitate, din alţi oameni de artă, ştiinţă şi cultură etc. şi activişti ai unor instituţii de cultură şi artă. Actul normativ mai stipula că cele şapte consilii: „analizează şi dezbat principalele probleme din domeniul lor de specialitate, elaborează şi propun măsuri de realizare a sarcinilor din aceste domenii,

1. *Buletinul oficial*, anul XI, nr. 14, 9 iunie 1962, p. 103.
2. *Ibidem*, p. 104.

întocmesc studii și propuneri cu privire la dezvoltarea în perspectivă a sectoarelor lor". Președinte al fiecărui consiliu era unul dintre vicepreședinții sau membrii biroului executiv. CSCA avea în subordinea sa unități bugetare și unități economice. Organizarea comitetelor de cultură și artă regionale, *ale orașelor București și Constanța*, raionale și de raion orășenesc: pe lângă comitetele executive din cadrul Sfaturilor populare regionale etc.[1] Cum s-ar putea explica menționarea explicită a orașului Constanța, a comitetului de cultură regional Constanța, într-un text de lege, alături de București (și absența altor orașe importante: Iași, Cluj, Timișoara, Brașov, Craiova)? Există mai multe ipoteze. Accentul pus de conducerea comunistă pe dezvoltarea turismului, inclusiv a celui internațional spre litoralul Mării Negre, precum și concentrarea asupra dimensiunii cultural-artistice, a instituțiilor de cultură (muzee, teatre, operă etc.) din orașul Constanța și din împrejurimi (Mamaia etc.) ar putea explica în parte această mențiune specială, indicând un statut privilegiat.

După cinci ani, Constanța Crăciun revenea ca ministru, în calitate de președintă a CSCA; Virgil Florea, fost șef de Sector și adjunct de șef de Secție la CC al PMR, Dumitru Popescu, fost director general la AGERPRES, și Ion Moraru (responsabil cu activitățile culturale de masă) deveneau vicepreședinți ai Comitetului, ascensiunea lor reflectând „o concepție despre cadre greu de înțeles". Descrierea îi aparține chiar lui Dumitru Popescu – responsabil de activitatea a trei consilii: al teatrelor, al muzicii și al artelor plastice, dar și de Direcția relațiilor externe – cel care a dedicat numeroase pagini activității desfășurate la CSCA[2], considerată de ideologul din

1. *Ibidem*, pp. 104–105.

2. Dumitru Popescu, *Cronos autodevorându-se... Panorama răsturnată a mirajului politic. Memorii*, vol. II, Editura Curtea Veche, București, 2006, p. 42.

timpul național stalinismului drept o instituție monumentală creată pentru scoaterea din impas a culturii românești. Dumitru Popescu a numit aceste organisme *consilii obștești,* care „au avut un aport meritoriu la fuziunea, atâta câtă a fost, dintre regim și oamenii de artă". După câțiva ani s-au operat modificări în ceea ce privește aceste consilii. Președinții lor erau în general artiști reputați în domeniu, secondați de secretari, cu un rol foarte important, deoarece erau asimilați directorilor în minister. Președintele consiliului muzicii a fost George Georgescu, iar secretar: Constantin Marin[1]. Consiliul teatrelor l-a avut ca președinte pe reputatul actor George Vraca (între iunie 1962 și aprilie 1964), apoi pe Radu Beligan (1964–1965). Boris Caragea a îndeplinit funcția de președinte al consiliului artelor plastice, fiind secondat de criticul și istoricul de artă Mircea Deac, în calitate de secretar. Vicepreședintele CSCA, ideologul de mai târziu al erei Ceaușescu, l-a evitat pe Boris Caragea. În schimb, Dumitru Popescu și secretarul Mircea Deac au colindat atelierele artiștilor plastici și și-au format o impresie despre nevoile de susținere materială a lumii sculptorilor și pictorilor. Dumitru Popescu pretinde că a evitat clientela obișnuită a artiștilor conectată la fondurile ministerului, reprezentată de „consacrații prolifici avizi de bani", și că i-a scos din impas financiar atât pe maeștrii neagreați de UAP și de consiliul artelor plastice, prin Boris Caragea, cât și pe tinerii care ajungeau mai greu la comenzi. Tot împreună cu Mircea Deac ar fi contribuit la reabilitarea postumă a marelui pictor Ion Țuculescu, care murise prematur și în anonimat chiar în vara anului 1962. Imediat, CSCA a achiziționat pânze de 30 000–40 000 de lei și a sugerat altor instituții (în special

1. Este vorba de cunoscutul dirijor, fondator în 1963 al Corului „Madrigal", care s-a făcut cunoscut sub numele de *Marin Constantin*; Viorel Cosma, *Corul „Madrigal" al Conservatorului*, București, f. e., 1971; [Marin Constantin, Iosif Sava], *Constelația „Madrigal". Iosif Sava în dialog cu Marin Constantin*, Editura Muzicală, București, 1993.

Ministerului Afacerilor Externe) să investească în creațiile plastice ale lui Țuculescu pentru a decora cu precădere ambasadele din Occident. Dumitru Popescu a constatat că: „au cumpărat, e adevărat, aceste instituții, și în primul rând Ministerul de Externe, dar după un timp am aflat că majoritatea achizițiilor au fost făcute în nume personal de funcționarii lor superiori. Investiții rentabile: după câțiva ani, Țuculescu valora înzecit, iar astăzi de o sută de ori mai mult..."[1]

Secțiile de cultură ale Sfaturilor populare

În 1953, în fiecare regiune, pe lângă Comitetul regional de partid, exista o Secție de propagandă și agitație care avea în subordine un Sector de literatură și artă de care depindeau secțiile culturale ale Sfaturilor populare din raioane[2]. Dispunem până la acest moment al cercetării de un document al Secției de Literatură și Artă al CC al PMR[3] privitor la organizarea în teritoriu, într-o singură regiune (Constanța) a acestor secțiuni culturale, care însă nu ne permite să operăm cu generalizări referitoare la funcționarea în toate regiunile a sectoarelor/secțiilor de profil. Dintr-o informare a sus-amintitei Secții din 17 februarie 1953 cu privire la felul în care se ocupă regiunea de partid Constanța de „creșterea și promovarea cadrelor în domeniul literaturii și artei" aflăm că, pe baza instrucțiunilor primite de la CC al PMR, Comitetul regional de partid Constanța a contopit în ianuarie 1953 Sectorul de literatură și artă, Sectorul Cultural și cel de sport într-un singur sector,

1. Dumitru Popescu, op. cit., vol. II, p. 55.

2. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 42/1953, ff. 36–37.

3. Secția a avut o existență efemeră, fiind redusă la puțină vreme la statutul de Sector în cadrul SPA a CC al PMR (v. *Infra*, subcapitolul „O (pseudo)dualitate la nivel cultural-ideologic – Secția de Știință și Cultură și SPA").

Sectorul de Artă, Cultură şi Sport. Noua schemă de încadrare a Sectorului prevedea un şef de sector cu un colectiv de cinci activişti (doi pentru problemele de literatură şi artă, doi pentru problemele muncii culturale de masă şi unul însărcinat cu problemele de sport)[1]. Nu este clar dacă acest tip de contopire s-a petrecut şi în celelalte regiuni. Cert este că, din diverse motive (inclusiv financiare), în mai multe regiuni schemele au rămas neacoperite existând un deficit de personal. La Constanţa, din cele 27 de posturi aprobate de CC al PMR pentru Secţia regională de propagandă şi agitaţie, în februarie 1953 erau ocupate doar 12; Sectorul de Artă, Cultură şi Sport avea patru instructori lipsă[2].

Încă de la începutul primului mandat în fruntea Ministerului Culturii, Constanţa Crăciun şi-a pus problema controlului eficient asupra vieţii cultural-artistice din teritoriu. Unele directive şi circulare către activiştii şi responsabilii culturali din comitetele executive ale Sfaturilor populare nu erau îndeplinite. În alte cazuri, secţiile de cultură şi artă de la nivel local erau simple ficţiuni instituţionale, aşa cum rezultă şi dintr-un discurs ţinut de Constanţa Crăciun în ianuarie 1954: „Numeroase comitete executive ale Sfaturilor populare – declara ministrul la o reuniune despre munca culturală în masă – nu numai că se ocupă slab de munca culturală, dar nici nu înţeleg însemnătatea acestei activităţi, subapreciază această muncă, nu simt pe deplin răspunderea ca organe ale puterii de stat cu privire la îndeplinirea sarcinilor în domeniul muncii culturale de masă, a dezvoltării muncii artistice şi a tuturor sectoarelor care sunt legate de activitatea culturală şi de sarcina dezvoltării culturale în ţara noastră. Cei de la secţiile culturale şi de artă de la Sfaturile populare sunt trimişi cu alte munci, să rezolve probleme de colectivizare."[3]

1. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 42/1953, f. 36.

2. *Ibidem*.

3. *Ibidem*, dosar nr. 4/1954, ff. 37–38.

De multe ori, supravegherea exercitată de instanțele ideologice a afectat mai ales centrul, orașele importante, unde controlul asupra creațiilor artistice era mai intens. În acest context, unele trupe de teatru și alte echipe artistice au găsit un spațiu de desfășurare mai prielnic în zone rurale, mai izolate și în care cenzura era mai puțin vizibilă. Turneele acestea – care se adresau mai ales tinerilor – se derulau fie într-un cadru oficial, fiind aprobate de instanțele culturale, fie reprezentau inițiative particulare, reprezentații etc. fără autorizație, încurajate de climatul ceva mai puțin apăsător de după moartea lui Stalin. La începutul anului 1954, oficialii Ministerului Culturii atrăgeau atenția reprezentanților secțiilor de cultură și artă din teritoriu că: „Avem obligația de a supraveghea tineretul care este în regiunile noastre. Fără îndoială, este greșit dacă de sub controlul instituției de la centru scapă echipe care se duc și-și permit să joace programe care sunt sub demnitatea acestei populații, sub demnitatea acestor artiști, și va trebui să se ia măsuri și de Direcția Artelor și de oamenii de care depind aceștia; însă, la voi acasă, voi răspundeți dacă vin asemenea oameni pe cale particulară. Voi, ca organe locale ale puterii de stat, sunteți obligați să-i trimiteți înapoi. Voi răspundeți de ceea ce se petrece la voi și trebuie sesizată și Direcția Artelor pentru a lua măsurile care sunt necesare."[1] Aluziile ministrului se refereau la ceea ce autoritățile calificau drept program artistic/repertoriu indecent. Potrivit Constanței Crăciun, mai grav era că: „Sunt o serie de slăbiciuni în ceea ce privește difuzarea nu numai a publicațiilor și materialelor de conferințe, ci și în difuzarea filmelor. Controlul exercitat de la centru nu este suficient de eficace și calificat. Acest lucru nu trebuie subapreciat, și Direcția Generală a Așezămintelor Culturale, Direcția Generală a Cinematografiei

1. *Ibidem*, f. 46.

şi Direcţia Generală a Artelor trebuie să ia măsuri pe baza problemelor ridicate aici în legătură cu activitatea lor."[1]

Mai multe documente lasă impresia unei indecizii la nivelul autorităţilor politice şi ideologice cu privire la puterea şi capacitatea de luare a deciziilor pe care ar trebui să o aibă Secţiile de cultură şi artă ale comitetelor executive din cadrul Sfaturilor populare. Atribuţii acordate la un moment dat sunt retrase ulterior; anumite instituţii aparţin când de centru, când de unităţile locale (întreprinderile regionale cinematografice, de exemplu). Între factorii care determină propunerile de centralizare-descentralizare merită enumeraţi doi: realităţile din teritoriu şi imperativul adaptării la modelul sovietic. La mijlocul deceniului şase, instanţele ideologice – Secţia de Ştiinţă şi Cultură, prin Pavel Ţugui, la 13 mai 1955 – au popularizat intens articolul lui A. Zverev apărut în *Kommunist* nr. 16/1954, pe baza căruia au şi elaborat „Propuneri de măsuri" în care preconizau ca: întreprinderile regionale cinematografice să fie trecute în cadrul secţiilor culturale ale Sfaturilor populare regionale; Ministerul Culturii să acorde o mai mare răspundere instituţiilor pe care le tutelează, precum şi secţiilor culturale ale Sfaturilor populare[2].

Constituţia din 1952 consacra capitolul 5 organelor locale ale puterii de stat şi prevedea la art. 53 că: Sfaturile populare „îndrumă munca organelor administrative subordonate lor, conduc activitatea locală pe tărâm economic şi cultural, asigură menţinerea ordinii publice, respectarea legilor şi ocrotirea drepturilor cetăţenilor, întocmesc bugetul local"[3]. Însă atribuţiile specifice în domeniul cultural-artistic ale Sfaturilor populare nu au fost întotdeauna bine delimitate. Legea nr. 6 de

1. *Ibidem*, f. 43.
2. *Ibidem*, f. 7.
3. *Constituţiile române. Texte, note, prezentare comparativă*, ediţia a III-a, îngrijită de Ioan Muraru, Gheorghe Iancu, Regia Autonomă „Monitorul Oficial", Bucureşti, 1995, pp. 143–144.

organizare și funcționare a Sfaturilor populare din 28 martie 1957 preciza la art. 2 că acestea: „conduc [...] activitatea locală pe tărâm economic gospodăresc, social-cultural și administrativ. Îndrumează și controlează organele, instituțiile și întreprinderile ce le sunt subordonate". Sarcinile principale: îndeplinirea planului de școlarizare, organizarea muncii de culturalizare a maselor, buna funcționare și dezvoltare a învățământului preșcolar, elementar și mediu și a instituțiilor de artă și cultură, precum și dezvoltarea culturii fizice și a sportului de masă; supravegherea muncii educative în școlile medii tehnice și profesionale[1].

Corpul de control sau alt organ de verificare al Ministerului Culturii putea anula deciziile autorităților locale în chestiuni ce țineau de instituțiile de cultură din teritoriu (art. 28 din legea de organizare și funcționare a Sfaturilor populare prevedea că: „În cazul când organele de control ale ministerelor, respectiv ale celorlalte organe centrale, constată că s-au comis abateri de la dispozițiile și instrucțiunile normative date, miniștrii din ramura de activitate respectivă au dreptul să suspende măsurile neconforme..."[2]). Președintele Comitetului executiv al Sfatului popular avea gestiunea fondurilor bănești (art. 29), inclusiv cele destinate finanțării și investițiilor pentru instituțiile cultural-artistice care erau subordonate autorităților locale. Art. 33 preciza că: numirea, transferarea și eliberarea din funcție a șefului de secțiune se face de către comitetul executiv al Sfatului popular respectiv, cu acordul comitetului executiv al Sfatului popular ierarhic superior. În cazul secțiunilor aparținând sfaturilor populare regionale și ale orașelor de subordonare republicană era nevoie de acordul ministrului sau al conducătorului organului central de resort pentru schimbarea șefilor de secții[3].

1. *Buletinul oficial*, anul VI, nr. 11, 28 martie 1957, pp. 63–64.
2. *Ibidem*, p. 67.
3. *Ibidem*.

Direcția Generală a Așezămintelor Culturale din Ministerul Culturii dădea frecvent dispoziții secțiilor culturale ale Sfaturilor populare să organizeze serbări la fiecare cămin cultural; de obicei, o parte (jumătate sau mai mult) din realizările nete obținute erau folosite pentru achiziționarea diverselor elemente necesare infrastructurii culturale, cinematografice, sau pentru completarea fondului de cărți al bibliotecilor sătești sau comunale. Ulterior, *secțiile* de la nivel local au fost numite *comitete* de cultură și artă, iar numărul responsabililor varia de la o localitate la alta. Prin HCM nr. 832 din 15 octombrie 1963 autoritățile guvernamentale au încercat o raționalizare, prin fixarea numărului de posturi pentru aceste comitete de pe lângă Sfaturile populare regionale[1].

O (pseudo)dualitate la nivel cultural-ideologic – Secția de Știință și Cultură și SPA

În anul 1952, Secția de Propagandă și Agitație lucra – la fel ca și predecesoarea sa, *Direcția de Propagandă și Agitație* – pe baza unor planuri de muncă elaborate de resorturile din subordine; între acestea: Sectorul de Literatură și Artă și Sectorul pentru Presă. Secția a cunoscut mai multe reorganizări: la finele lui 1952 a fost înființată Secția de Literatură și Artă, prin transformarea *Sectorului de Literatură* în secție a CC al PMR[2]. Sectorul Școli a fost înglobat în Secția de Științe și Învățământ Public, iar Secția de Propagandă și Agitație a continuat să fiinţeze sub această denumire. Pentru puțin timp (șapte–opt luni), activitatea literar-artistică nu mai era

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 8/1963, f. 85.

2. Pavel Țugui, *Amurgul demiurgilor. Arghezi, Blaga, Călinescu (Dosare literare)*, Editura Floarea Darurilor, București, 1998, pp. 18 și 190.

supervizată direct de Leonte Răutu, ci coordonată de Iosif Chișinevschi, secretar al CC al PMR și vicepreședinte al guvernului. Existența acestei secții a durat aproximativ opt luni, până când a redevenit un simplu *sector* în cadrul SPA. Din nou problemele literar-artistice au trecut în subordinea lui Leonte Răutu, care l-a avut ca adjunct pe Virgil Florea[1]. Peste mai puțin de doi ani avea loc o nouă transformare instituțională.

Am pomenit deja o instituție care și-a făcut apariția la mijlocul deceniului șase, mai precis în primăvara anului 1955: Secția de Știință și Cultură, condusă de Pavel Țugui între 1955 și 1960. În acest moment s-a instituit iarăși o dualitate la nivelul supravegherii spațiului cultural-ideologic; se crease – cum am amintit – un precedent: efemera existență a Secției de Literatură și Artă, în paralel cu Secția de Propagandă și Agitație, în anul 1953, condusă de Constanța Crăciun (la 12 iulie 1953 apare ca șefă a acestei Secții)[2]. Ulterior, Constanța Crăciun a fost detașată la Ministerul Culturii, împreună cu Pavel Țugui, iar secția revine la statutul de sector, în subordinea Secției de Propagandă și Agitație. Leonte Răutu furniza la ședința cu scriitorii din 25 noiembrie 1953 câteva amănunte legate de aceste schimbări la nivel instituțional: „...sunt anumite schimbări în aparatul CC [al PMR]. O dată cu înființarea Ministerului Culturii, s-a observat că este necesară o anumită concentrare și în aparatul CC [al PMR]. Biroul Politic a luat hotărârea de a uni Secția de Literatură și Artă cu Secția de Propagandă și Agitație. Acum avem o singură Secție, în cadrul căreia activează un Sector de Literatură, un Sector de Artă și un Sector de Cinematografie. Secția de Știință a rămas separat."[3] În vara anului 1954, Sectoarele de Artă și cel Cinematografic au fuzionat rezultând Sectorul de Artă și

1. *Ibidem*, p. 18.

2. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 52/1953, f. 28.

3. *Ibidem*, dosar nr. 81/1953, f. 163.

Cinematografie (SAC)[1]. Anumite schimbări în organigrama Secţiilor ideologice şi mai ales la nivelul şefilor şi al instructorilor stârneau vâlvă, iar responsabili din diverse instituţii subordonate se manifestau într-o manieră servilă încă înainte de numirea oficială. Leonte Răutu remarca acest lucru în sus-amintitul discurs din 25 noiembrie 1953, menit să deplângă colportarea zvonurilor din interiorul sistemului cultural-ideologic. Liderul propagandei insista asupra faptului că aceste zvonuri trebuie evitate şi că este indicat ca deciziile de numire în diverse funcţii cu caracter oficial să fie aşteptate, fără a se lua în seamă declaraţii de intenţie sau discuţii neoficiale. Leonte Răutu adăuga: „Eu personal am început să mă ocup de problema asta de curând [*problema combaterii fenomenului de colportare a zvonurilor*, *n. n.*], dar unele lucruri m-au surprins, ţin de anecdotă. S-a luat hotărârea ca tov. Paul Georgescu să fie chemat să muncească în Secţie [Secţia de Propagandă şi Agitaţie]. Această hotărâre a fost aprobată de Conducere şi a fost cunoscută de un cerc foarte restrâns; nici adjuncţii mei nu cunoşteau acest lucru. După trei ore se primeşte un plic de la Editura Tineretului *către tov. Paul Georgescu, Secţia de Propagandă şi Agitaţie a CC.*"[2]

Noua divizare a SPA din 1955 nu înseamnă neapărat o diminuare semnificativă a puterilor şi a atribuţiilor lui Leonte Răutu, care rămânea şeful Secţiei de Propagandă şi Agitaţie. Este important de subliniat că SPA continua să exercite controlul asupra Aşezămintelor Culturale, asupra editurilor, a difuzării cărţii şi a presei de partid, fiind plasată pe o treaptă ierarhică superioară în raport cu nou creata Secţie de Ştiinţă şi Cultură[3]. Potrivit unui document din 3 martie 1955, Secţia

1. *Ibidem*, dosar nr. 18/1954, f. 36. Am identificat prima atestare a SAC în iulie 1954.

2. *Ibidem*, dosar nr. 81/1953, f. 186.

3. În istoriografia literară, dar nu numai, mai este denumită, impropriu, *Secţia de Artă şi Cultură a CC al PMR* (titulatură care s-a impus abia în primii ani ai deceniului şapte).

de Propagandă și Agitație a CC al PMR se ocupa de selecționarea și repartizarea cadrelor, precum și cu controlul executării hotărârilor partidului și ale guvernului în domeniul propagandei de partid, al presei și editurii, al agitației politice și al muncii culturale de masă. Secția de Propagandă și Agitație a CC al PMR controla executarea de către comitele regionale și raionale a hotărârilor partidului și guvernului în ce privește activitatea de propagandă și agitație, precum și în ce privește selecționarea cadrelor din acest domeniu. În sfera de activitate a Secției de Propagandă și Agitație intra: Școala Superioară de Științe Sociale „A.A. Jdanov", Direcția Așezămintelor Culturale, Direcția Generală a Editurilor și Difuzării Cărții, Direcția Generală a Poligrafiei (din Ministerul Culturii), Muzeul Lenin-Stalin, SRSC, Direcția Generală a Presei și Tipăriturilor de pe lângă Președinția Consiliului de Miniștri, Direcția Generală Radio, Agenția de presă AGERPRES, ARLUS, Comitetul de Luptă pentru Pace, CCFS[1].

Secția de Știință și Cultură a CC al PMR se ocupa de controlul executării hotărârilor partidului și guvernului și de selecționarea cadrelor din nomenclatura CC al PMR în domeniul științei, învățământului, literaturii și artei. Secția era alcătuită din șapte sectoare: Sectorul Științe Tehnice, Sectorul Științelor Agricole și Biologice, Sectorul Științelor Sociale, Sectorul Școli, Sectorul Învățământului Superior, Sectorul de Literatură, Sectorul de Artă și Cinematografie. Secția de Știință și Cultură controla executarea de către comitetele regionale, raionale și orășenești de partid a hotărârilor partidului și guvernului în ceea ce privește activitatea în domeniul științei, învățământului și culturii, selecționarea cadrelor în acest domeniu și activitatea organizațiilor de partid din instituțiile de știință și cultură. Controlul ideologic se exercita și asupra altor instituții: Ministerul Învățământului, Ministerul Culturii (în domeniul

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 1/1955, f. 10.

artei şi cinematografiei), Academia RPR, Uniunea Scriitorilor, Uniunea Compozitorilor, Uniunea Artiştilor Plastici, Uniunea Arhitecţilor, Asociaţia Ştiinţifică a Inginerilor şi Tehnicienilor (ASIT). Secţia selecţionează şi repartizează pentru aceste organizaţii cadrele care intră în nomenclatura CC al PMR[1].

Ni s-a păstrat repartizarea sarcinilor în cadrul Secţiei de Ştiinţă şi Cultură la momentul octombrie 1955: şef-adjunct al Secţiei era Virgil Florea. La Sectorul Ştiinţe Tehnice, şef era: ing. conf. univ. Emil Caragheorghe, la Sectorul Ştiinţe Sociale, funcţia de şef sector era vacantă; instructori Sectorului erau: Ion Goliat, economist; Ion Catrinescu (muncitor lăcătuş); în cadrul Sectorului Învăţământ Superior, funcţia de şef era asigurată de Elvira Cincă; instructorii Sectorului: Ion Bochiş (economist), Gavril Fodor (chimist), Francisc Proinov (medic), Grigore Indriş (inginer). Sectorul Literatură nu avea un şef, ci doar un locţiitor: muncitorul Ştefan Gheorghiu, pe lista instructorilor figurau: activistul Cristian Macarie, Simion Solomon (critic literar), Tiberiu Utan (poet), Vicu Mîndra (critic literar). Tânărul poet Tiberiu Utan abia se întorsese din URSS, unde între 1949 şi 1954 urmase cursurile Institutului de Literatură „Maxim Gorki", iar Vicu Mîndra era, începând din 1950, cadru didactic la Facultatea de Limba şi Literatura Română şi proaspăt redactor-şef adjunct la *Gazeta literară*[2]. Şefa Sectorului Artă era Constanţa Elena Beşcu (profesoară), iar funcţiile de instructori erau ocupate de: Gheorghe Chiru (muncitor), Aurel Constantinescu (funcţionar), Paraschiva Poszar (critic de artă), Nicolae Călinoiu (absolvent de

1. *Ibidem*, dosar nr. 59/1955, ff. 8–9.

2. *Cf.* Nicolae Mecu, „Tiberiu Utan", în *Dicţionarul general al literaturii române*, vol. VII, *Ţ–Z* (coordonator general: Eugen Simion), Academia Română–Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2009, p. 149; Gabriela Danţiş, „Vicu Mîndra", în *Dicţionarul general al literaturii române*, vol. IV, *L–O*, Academia Română–Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2005, p. 410.

Conservator)[1]. Șapte posturi – dintre care trei pe funcții de conducere – erau vacante. La începutul anului 1956 ia ființă Direcția de Propagandă și Cultură – avându-l în frunte pe Leonte Răutu –, direcție care includea atât Secția de Propagandă și Agitație (șef: Paul Niculescu-Mizil), cât și Secția de Știință și Cultură (șef: Pavel Țugui).

Secțiile aveau un rol important în stabilirea politicii de cadre, în numirea sau demiterea demnitarilor din înalta birocrație culturală. În anumite cazuri, însă, schimbările din funcții nu țineau de o raționalitate ideologică, ci mai degrabă de umori personale, de resentimente ale unor potentați comuniști. De pildă, în timpul ministeriatului lui Miron Constantinescu, în martie 1957, înlocuirea lui Paul Cornea – director general în MIC, responsabil al Direcției Teatrelor – nu s-a produs din cauza unor greșeli „politice" etc., ci ca urmare a invidiei și geloziei (nejustificate) acumulate de Alexandru Bârlădeanu (soțul actriței Marcela Rusu). Cel din urmă – viceprim-ministru și președinte al CSP – i-a solicitat imperativ colegului său de guvern Miron Constantinescu demiterea lui Paul Cornea[2]. Ministrul Culturii, care îl cunoștea și îl aprecia pe fostul tânăr colaborator la presa comunistă din primii ani postbelici, s-a conformat imediat, dar l-a păstrat pe proaspătul demis ca *director general*, mutându-l însă ca șef al Direcției Editurilor.

DGPT: cenzura

Cum am subliniat, în subordonarea Secției ideologice s-a aflat și Direcția Generală a Presei și Tipăriturilor – echivalentul

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 70/1955, ff. 18–19.

2. Aurel Baranga, *Jurnal de atelier*, Editura Eminescu, București, 1978, pp. 86–88. Interviu al autorului cu prof. Paul Cornea, 20 aprilie 2011.

românesc al *Glavlit*-ului sovietic[1]. Dincolo de anumite desfăşurări care îl îndeamnă pe istoric să insiste asupra unui *dezgheţ* cultural în viaţa literară şi artistică, diverse acte normative adoptate în anii de după moartea lui Stalin indică aparent o înăsprire a sistemului cenzorial, sugerând mai degrabă eticheta de „Biafra a spiritului", după formula lui Louis Aragon folosită pentru a descrie „normalizarea" comunistă din Cehoslovacia post-1968, care s-a tradus prin cenzură şi represiune[2]. Spre exemplu, Decretul din 1954 pentru completarea Codului Penal al RPR stipula, la art. 268 (28b), că: „Fabricarea, repararea, deţinerea, transmiterea şi dobândirea cu orice titlu, fără autorizaţie, a maşinilor de scris [...] se sancţionează cu închisoare de la trei luni la trei ani sau cu amendă de la 100 la 2 000 de lei."[3] Peste aproape un deceniu, Decretul nr. 1056/1962 privind regimul maşinilor de scris, al multiplicatoarelor şi al materialelor necesare reproducerii scrierilor prevedea că deţinerea acestor instrumente „este permisă numai pe baza autorizaţiei organelor locale de miliţie. Deţinerea de multiplicatoare de către persoane fizice este interzisă"[4].

Deosebit de important pentru încercarea de a reconstitui mecanismul de funcţionare a cenzurii este şi discursul rostit în 4 decembrie 1953 de Iosif Ardeleanu, directorul general al DGPT, cu ocazia şedinţei cu redactorii responsabili ai gazetelor centrale. La întrunire au mai participat: Leonte Răutu şi

1. Vezi analiza în oglindă a celor două instituţii cenzoriale în Liliana Corobca, „Prefaţă despre epurarea cărţilor în timpul regimului comunist", în *Epurarea cărţilor în România (1944–1964). Documente*, ediţie de L. Corobca, Editura Tritonic, Bucureşti, 2010, pp. 15–53.

2. Jiřina Šmejkalová, „Censors and Their Readers: Selling, Silencing, and Reading Czech Books", în *Libraries and Culture*, vol. 36, no.1, 2001, p. 87.

3. *Buletinul oficial*, anul III, nr. 25, 21 mai 1954, p. 201.

4. *Ibidem*, anul XI, nr. 4, 19 ianuarie 1963, p. 25.

fostul șef al Sectorului Presă Centrală (SPC), Virgil Florea, abia transferat ca șef al Sectorului de Literatură. Transferul celui din urmă putea fi privit și ca o retrogradare, Florea fiind criticat – chiar de către I. Ardeleanu – pentru anumite erori comise la SPC, inclusiv pentru lipsă de vigilență. La rândul său, Ardeleanu își asuma greșeli și scăpări, admitea că texte și fraze subversive au fost tipărite și au scăpat vigilenței cenzurii. Iosif Ardeleanu a susținut că directivele primite de ziare de la Secțiile ideologice nu ajung și la DGPT, fapt care i-a pus în dificultate pe cenzori. Pe de altă parte, rapoartele cenzoriale au fost ignorate de celelalte verigi ale supravegherii ideologice. Iosif Ardeleanu: „Suntem informați ce anume să intre în ziar, dar – pentru informarea noastră politică și pentru o strânsă legătură cu viața – ar fi important ca acele dispoziții date ziarelor să fie cunoscute și de noi, ca să putem să ne orientăm mai bine. Noi înaintăm rapoarte din sesizările cenzorilor despre munca noastră. Niciodată acestea n-au fost analizate. Noi căutăm să îmbunătățim anumite lucruri, dar am putea primi ajutor efectiv în această privință, dacă rapoartele ar fi citite și analizate și date indicații pe baza lor. Se întâmplă de multe ori ca atunci când apar greșeli în ziare să fim anunțați despre ele, dar se întâmplă să nu aflăm. Ele sunt sesizate de către ziare sau de către Secție și noi nu le cunoaștem. Este un lucru important pentru noi, pentru că este cazul să tragem la răspundere oamenii noștri care au avut scăpări. Au fost cazuri când s-au retras anumite ziare fără ca noi să [le] cunoaștem. Măsuri în această privință ar trebui să luăm noi, când e vorba de retras unele ziare sau reviste, și ar trebui să fim informați. Se întâmplă și la noi ca Sectorul [*Presă Centrală*] să aibă legătură directă cu unele unități ale noastre și noi [conducerea DGPT] să nu le cunoaștem, în special cu sectorul nostru care lucrează la combinat [*Combinatul Poligrafic*]." I. Ardeleanu încheia cu o altă autocritică vizând inconsecvențele Direcției pe care

o conducea: „...se fac emisiuni la radio şi la AGERPRES şi câteodată ne scapă"[1].

Pe de altă parte, autorităţile ideologice aveau nevoie de producţiile literare realist socialiste într-un timp rezonabil; or, de multe ori, numeroase cărţi zăceau cu lunile şi chiar cu anii în birourile cenzurii. În acest context a fost elaborat un „plan de măsuri în vederea îmbunătăţirii situaţiei în domeniul literaturii", datat 25 octombrie 1955, care reglementa responsabilităţile specifice ale cenzurii: „Direcţia Generală a Presei şi Tipăriturilor va respecta termenul legal de citire a manuscriselor şi şpalturilor, în vederea acordării *bunului de tipar* sau a *bunului de difuzat*. Direcţia Generală a Presei şi Tipăriturilor îşi va respecta strict atribuţiile sale. Orice observaţii asupra lucrărilor literare, care depăşesc atribuţiile DGPT, vor fi semnalate conducerii revistelor sau editurilor respective, care îşi iau răspunderea asupra publicării acestor lucrări."[2]

Înainte de 1955, DGPT a funcţionat pe lângă guvern având ca cenzori mai mulţi lectori, împărţiţi pe limbi străine şi pe specialităţi, care colaborau cu specialişti selecţionaţi de către Ministerul Învăţământului sau de Ministerul Culturii (Direcţia Bibliotecilor)[3]. O circulară a CC al PMR din 29 noiembrie 1954, înregistrată cu nr. 1560/6 decembrie 1954 la Direcţia Treburilor CC al PMR adresată Comitetelor Regionale de Partid preciza că: „Ministerul Culturii organizează o acţiune de scoatere a cărţilor necorespunzătoare din biblioteci. Pentru aceasta s-au organizat, pe lângă Sfaturile populare regionale, colective de tovarăşi pregătiţi, cărora Ministerul Culturii le-a

1. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 81/1953, f. 221.

2. *Ibidem*, dosar nr. 59/1955, f. 126.

3. Paul Caravia, studiu introductiv la vol. *Gândirea interzisă. Scrieri cenzurate. România 1945–1989*, cuvânt înainte de acad. Virgil Cândea, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2000, p. 28.

pus la dispoziție lista cărților ce trebuie scoase din biblioteci. Această acțiune cuprinde întreaga rețea de biblioteci din regiune (bibliotecile sindicale, școlare, regionale, raionale, sătești, librăriile, secțiile de librării de pe lângă cooperative și centrele de difuzare a presei). Cărțile ce vor fi scoase din biblioteci vor fi centralizate în depozitul creat la centrul de regiune. După terminarea întregii operațiuni de curățire a bibliotecilor, aceste cărți vor fi triate, după care vor fi date la topit, iar altele vor fi date unor biblioteci mari spre a fi folosite ca fond documentar." Fiecare Comitet regional de partid trebuia să controleze felul în care se desfășoară această acțiune în întreaga regiune[1].

Exista și un Fond de Stat al Cărții care primea și transmitea reglementări privind fondurile retrase și eliminate pentru casare. Catalogul din 1957 al Fondului Special al Bibliotecii Centrale de Stat elimina din circuitul public chiar și lucrări semnate de Gheorghe Gheorghiu-Dej și Leonte Răutu care nu mai erau dezirabile din punct de vedere ideologic[2]. BCS a luat ființă prin HCM nr. 1193 din 25 iunie 1955 în calitate de „Bibliotecă Națională științifică și cea mai mare bibliotecă publică din țară"[3]. Funcționarii Bibliotecii aveau ca sarcină inclusiv verificarea periodică a fondului liber pentru studiu. Controlată la rândul său de autoritățile ideologice la începutul deceniului șapte, BCS era găsită în culpă. Într-o informare privind unele aspecte ale activității Bibliotecii Centrale de Stat, din 26 iunie 1961, se preciza că: „La fondul liber au fost găsite cărți de fond special și documentar, cărți cuprinse în «Catalogul publicații interzise», care trebuiau eliminate, pre-

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 31/1954, f. 5.

2. Paul Caravia, *op. cit.*, p. 28.

3. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 1/1961, f. 194.

cum şi alte cărţi fasciste." Instructorii Secţiei ideologice solicitau imperativ ca: „Ministerul Învăţământului şi Culturii, Direcţia Generală a Aşezămintelor Culturale să ia urgente măsuri în vederea: epurării fondului liber de toate publicaţiile ce aparţin fondului secret, documentar etc. până la data de 1 aprilie 1962. În acest scop se recomandă a se folosi tovarăşi bibliotecari, cadre didactice care pot fi eliberaţi periodic în perioada de vară."[1] În anul 1964, prin circulara din 8 aprilie a DGPT, s-au trecut – de la fondul special sau documentar în circulaţie liberă – publicaţiile cu caracter ştiinţific şi tehnic, dacă nu conţineau elemente necorespunzătoare ideologic[2].

*

Existau şi cărţi care, deşi nu erau incluse în fondul Secret sau pe lista cu volumele propuse pentru a fi retrase şi eliminate pentru casare, se constituiau totuşi în lucrări subversive şi pe care mulţi cititori – mai ales în anii stalinismului dezlănţuit – evitau să le solicite spre lectură. Spre exemplu, la Institutul de Istorie al Academiei RPR persistau în memoria cercetătorilor măsurile punitive luate împotriva lui Teodor Blumenfeld Armon. Tânărul medievist T.B. Armon, care realiza o documentare pe o temă de istorie medie occidentală, a studiat la începutul deceniului şase, în Biblioteca Institutului, cartea clasică a profesorului belgian Henri Pirenne, *Mahomet et Charlemagne*, publicată în anul 1937. Descoperind la puţin timp natura lecturilor sale, directorul adjunct al Institutului, Aurel Roman, l-a acuzat pe Armon că evită bibliografia sovietică şi că nu are suficientă experienţă ideologică şi academică pentru a interpreta critic o lucrare occidentală tendenţioasă. Această erezie a contat şi ea la îndepărtarea din

1. *Ibidem*, f. 203.
2. Paul Caravia, *op. cit.*, p. 28.

Institut, în anul 1953, a lui Teodor Armon[1], cel care refuzase cu obstinație să se alăture echipei lui Mihail Roller ce rescria și falsifica într-o manieră brutală istoria veche și recentă a României[2].

1. Ulterior, Teodor Armon a emigrat în Israel, unde s-a dedicat studiilor privind antisemitismul Mișcării Legionare; vezi Teodor Armon „«Enemies» and «Traitors». Apects of the Anti-Semitism of the Iron Guard", în *Romanian Jewish Studies*, vol. 1, nr. 1, 1987.

2. Interviu cu Șerban Papacostea (29 august 2010).

Politicile culturale ale regimului Gh. Gheorghiu-Dej. Aspecte financiare şi legislative

Bugetul culturii

Este deja un loc comun faptul că datele statistice cuprinse în anuare oficiale şi în alte lucrări din perioada comunistă sunt incerte – când nu sunt chiar falsificate – din cauza caracterului lor propagandistic[1]. Oricum, aceste date, precum şi continuitatea, comparabilitatea lor în timp sunt relative din cauza modificării structurii anuarelor, a evoluției sistemului monetar, a sistemului şi metodologiei de stabilire a preţurilor, dar şi a schimbării metodologiei de calcul şi de exprimare a unor indicatori economici. Cu prudență trebuie privite şi bugetele de stat tipărite în *Monitorul oficial/Buletinul oficial* în perioada 1948–1989[2], deşi gradul lor de credibilitate este mai mare. Pe baza cifrelor din bugetele anuale tipărite în Buletinul oficial, am calculat alocațiile pentru ştiință, cultură şi

1. Maria Mureşan, *Evoluții economice, 1945–1990*, Editura Economică, Bucureşti, 1995, p. 85; vezi şi *eadem*, „Economia de comandă", în Vladimir Tismăneanu, Dorin Dobrincu, Cristian Vasile (editori), *Raport final*, Comisia Prezidențială pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România–Editura Humanitas, Bucureşti, 2007, pp. 222–223.

2. Vezi *REFERAT asupra situației reale a bugetului de stat pe anii 1950, 1951 şi 1952*; ANIC, fond CC al PCR – Secția Economică, dosar nr. 250/1952, ff. 2–3.

învățământ începând din anul 1956 (de când a existat o defalcare clară – precizată în legea bugetului – la nivelul cheltuielilor social-culturale) și până în 1965 (vezi Tabelul I, coloana a patra).

Anii	Bugetul total de cheltuieli, milioane de lei	Alocațiile pentru finanțarea acțiunilor social-culturale	Alocațiile pentru învățământ, știință și cultură	Procentul alocațiilor pentru învățământ, știință și cultură
1953	37 500			
1954	39 338			
1955	43 005	6 800		
1956	44 430,6	7 693	3 078,9	6,9%
1957	45 247	10 496,9	3 807,7	8,4%
1958	47 167	11 291,2	3 767,9	7,9%
1959	51 033	11 928,4	3 999,7	7,8%
1960	55 930	13 436,8	4 313,2	7,7%
1961	64 801,3	15 198,8	5 328,6	8,2%
1962	77 790	16 964,2	6 051,9	7,7%
1963	81 462,6	19 122	7 136,9	8,7%
1964	91 232,3	20 635	7 875,8	8,6%
1965	98 401,4	22 075	8 417,9	8,5%

Tabelul I. Sursa: Buletinul Oficial al Marii Adunări a Republicii Populare Române (1953–1965)[1].

1. *Buletinul oficial al Marii Adunări a Republicii Populare Române*, anul II, nr. 4, 29 ianuarie 1953, pp. 13–14; *ibidem*, anul III, nr. 19, 21 aprilie 1954, p. 147; *ibidem*, anul IV, nr. 13, 2 iunie 1955, p. 129; *ibidem*, anul V, nr. 11, 4 aprilie 1956, p. 45; *ibidem*, anul VI, nr. 11, 28 martie 1957, p. 61; *ibidem*, nr. 36, 29 decembrie 1957, pp. 297–298;

În legătură cu aceste cifre, se impun câteva comentarii. În primul rând, alocațiile pentru finanțarea acțiunilor social-culturale cuprind, pe lângă sumele destinate științei, învățământului și culturii (ceea ce am numit *bugetul culturii*), și cheltuielile prevăzute în bugetul asigurărilor sociale de stat, cele destinate sănătății, culturii fizice și sportului, precum și banii pentru prevederi sociale și ajutoare familiale de stat. În al doilea rând, pentru intervalul anterior anului 1955 dispunem de mai puține date. J.M. Montias a apreciat că în 1950 cheltuielile alocate culturii și științei (împreună cu cele pentru construcția de locuințe și sănătate) atingeau 14,2% din buget, în timp ce în intervalul 1951–1955 procentul a scăzut la 11%[1]. Prin urmare, comparând cu alocările bugetare de după 1956 și cu procentul specific limitat la *învățământ, știință, cultură*, se poate aprecia că între 1950 și 1955 bugetul culturii nu a depășit 6–6,5%. Iar acest procent pare să fie confirmat și de o sinteză a istoriei economiei postbelice elaborată în 1964, vădind o mai scăzută derivă propagandistic-ideologică; în această lucrare, un grafic privind repartizarea investițiilor pe ramuri în perioada 1951–1955 indică un procent de 7,7 pentru *învățământ, cultură, știință, sănătate*[2]. Or, dacă scădem alocările pentru *sănătate* (aproximativ o pătrime), ne apropiem

---

ibidem, an VII, nr. 41, 30 decembrie 1958, pp. 313–314; *ibidem*, nr. 31, 31 decembrie 1959, p. 247; *ibidem*, nr. 27, 27 decembrie 1960, p. 181; *ibidem*, nr. 29, 30 decembrie 1961, pp. 377–379; *ibidem*, anul XI, nr. 28, 30 decembrie 1962, pp. 231–232; *ibidem*, anul XII, nr. 24, 30 decembrie 1963, p. 158; *ibidem*, anul VI, nr. 36, 29 decembrie 1957, pp. 297–299; *ibidem*, anul XIII, nr. 24, 30 decembrie 1964, p. 250; Ion Moraru, „Cultura și masele", în Ștefan Bălan, Ilie Murgulescu, George Ivașcu *et al.*, *Momente ale revoluției culturale în Romînia*, Editura Științifică, București, 1964, p. 323.

1. *Apud* Stelian Tănase, *Elite și societate. Guvernarea Gheorghe Gheorghiu-Dej, 1948–1965*, Editura Humanitas, București, 1998, p. 70.

2. *Dezvoltarea economică a Romîniei, 1944–1964*, Editura Academiei RPR, București, 1964, p. 86.

de procentul de 6–6,5. Hotărârea Plenarei lărgite a Comitetului Central al PMR din 19–20 august 1953 preciza că în domeniul social-cultural s-au investit în perioada 1949–1953 aproximativ trei miliarde de lei[1]. O explicație pentru creșterea alocărilor bugetare pentru domeniul culturii în anii 1954 și 1955 se regăsește într-una din hotărârile acestei Plenare care stabilea că: „Din investițiile prevăzute pe perioada 1953–1955 pentru industria grea și unele construcții mari, se vor reduce circa 15–17 miliarde de lei, din care circa cinci miliarde de lei vor fi folosite pentru dezvoltarea producției agricole și a industriei bunurilor de consum, pentru construcția de locuințe *și alte lucrări social-culturale* [*subl. n.*]"[2]. Suma de 6,8 miliarde de lei trecută în dreptul alocațiilor pentru finanțarea acțiunilor social-culturale pe 1955 (Tabelul I) nu este atestată în statisticile din acel an, ci este furnizată după aproape un deceniu, de Ion Moraru, vicepreședinte al Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, într-un text sintetic despre finanțarea culturii în perioada primelor două decenii comuniste. Același Ion Moraru rotunjește (în sus și în jos) alte cifre bugetare: pentru 1960 furnizează suma de 13 700 000 000 de lei (ca total al alocațiilor pentru finanțarea acțiunilor social-culturale) în loc de 13 436 800 000 de lei, cât prevedea legea bugetului de stat pentru 1960; pentru 1963 același demnitar invocă 18 900 000 000 de lei pentru cheltuielile consacrate acțiunilor social-culturale (în locul estimării mai optimiste din epocă – 19 122 000 000 de lei)[3]. Pornind de la aceste cifre ajustate, Moraru a calculat creșterea alocațiilor social-culturale ale statului pe cap de locuitor din 1960 până

1. *Hotărârea Plenarei lărgite a CC al PMR din 19–20 august 1953 cu privire la sarcinile partidului în domeniul dezvoltării economiei naționale și ridicării continue a nivelului de trai material și cultural al oamenilor muncii*, în *loc. cit.*, p. 473.

2. *Ibidem*, p. 487.

3. Ion Moraru, „Cultura și masele", în *loc. cit.*, p. 323.

în 1963: 747 de lei, în 1960; 839 de lei, în 1961; 940 de lei, în 1962, şi 1005 lei, în 1963.

Mai trebuie adăugat un lucru privind rata inflaţiei în perioada comunistă. Teoretic, până în 1989 nu a existat inflaţie. Practic, în forme mascate, şi-a făcut prezenţa, dar abia după 1980, când devine evident că planificarea nu mai poate controla în totalitate economia. Probabil, alocările consistente pentru învăţământ, ştiinţă şi cultură, la fel ca şi pentru sănătate, au fost în mare parte reale. A existat un acces gratuit la sistemul cultural-educaţional şi sanitar (nu discutăm aici nici calitatea acestor servicii şi nici discriminările legate de originea socială care i-au împiedicat pe copiii – elevi/studenţi – de *chiaburi*, *exploatatori*, *duşmani ai poporului*, *vinovaţi de dezastrul ţării* etc. să aibă acces egal la licee, institute de învăţământ superior). Aceste alocări ar putea fi explicate şi prin eforturile liderilor comunişti de a-şi menţine o anumită adeziune populară. Mai trebuie adăugat că o parte importantă a acestor bugete pentru domeniul culturii erau sume practic sustrase din veniturile directe ale populaţiei, iar nivelul de trai – deci implicit nivelul de salarizare – a fost extrem de modest până în anii 1960[1]. În general, variaţiile alocaţiei pentru cultură şi educaţie nu depăşesc un procent de la un an la altul. O excepţie îl reprezintă momentul 1956–1957, care poate fi pus pe seama prezenţei lui Miron Constantinescu în fruntea Ministerului Învăţământului şi Culturii[2] (acelaşi M. Constantinescu păstra o influenţă importantă asupra Comitetului de Stat al

1. Le mulţumesc prof. Maria Mureşan şi lui Narcis Tulbure (Facultatea de Finanţe, Asigurări, Bănci şi Burse de Valori–ASE), pentru sugestiile lor ajutorul dat la înţelegerea cifrelor bugetare.

2. Între 24 noiembrie 1956 şi 16 iulie 1957; vezi *Membrii CC al PCR 1945–1989. Dicţionar*, coord.: Florica Dobre, studiu introductiv: Nicoleta Ionescu–Gură, autori: Liviu Marius Bejenaru *et al.*, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2004 (articolul „Constantinescu Miron"), p. 176.

Planificării, unde s-a aflat pentru mulți ani la conducere). Probabil și tentativele studențești de revoltă, la fel ca și fronda din sânul comunității intelectual-artistice, sub impulsul *Raportului secret* hrușciovian și al Revoluției maghiare din toamna anului 1956, au contribuit la o atenție mai mare a guvernanților comuniști pentru instituțiile cultural-artistice și pentru sistemul de învățământ. Legat de bugetul culturii pe anul 1957, beneficiem și de o comparație care aparține chiar lui Gheorghiu-Dej. În discursul său ținut la Plenara CC al PMR de la finele lui noiembrie 1958, Dej susținea că volumul cheltuielilor social-culturale a fost în 1957 de peste 3,2 ori mai mare decât în anul 1950[1]. Având ca reper cifra de 10 496,9 milioane de lei, rezultă că în anul 1950 alocațiile pentru finanțarea acțiunilor social-culturale au fost de circa 3 280,2 milioane (sumă calculată la valoarea de după reforma monetară din 1952); după toate probabilitățile, procentul alocațiilor pentru învățământ, știință și cultură s-a situat sub 6%. Dintr-un document al CGM aflăm că bugetul pentru toate acțiunile social-culturale pe anul 1952 a fost „de peste 5 300 milioane de lei, adică cu 19,4% mai mult decât în 1951"[2].

Poate ar mai trebui adăugat că cincinalul 1956–1960 este cel în care fondul de consum a fost cel mai crescut (82,9%), în vreme ce fondul de acumulare a înregistrat cel mai mic procent din perioada comunistă (17,1)[3]. Privind la structura pe destinații a investițiilor observăm că din 1950 până în 1970 s-a alocat un procent din ce în ce mai mic domeniului

1. Gheorghe Gheorghiu-Dej, *Expunere făcută la ședința plenară a CC al PMR din 26–28 noiembrie 1958*, Editura Politică, București, 1958, p. 66.

2. *Bugetul asigurărilor sociale de stat, 4 martie 1953*; ANIC, fond CC al PCR – Secția Economică, dosar nr. 53/1952, ff. 1–2.

3. *Anuarul statistic al României 1990*, Comisia Națională pentru Statistică, [București], [1990] (*Venitul național utilizat pentru fondul de consum și fondul de acumulare*), p. 240.

învățământ, cultură și artă: 3,1 (în 1950), 2,6 (în 1960) și 2% (în 1970), în paralel cu creșterea alocărilor pentru industrie[1]. Bugetul culturii din intervalul 1953–1965 este însă mai mare decât cel din primii ani postbelici. Una dintre cauze ar fi menținerea – în anii 1945 și 1946 – la un nivel extrem de ridicat a volumului cheltuielilor care decurgeau din îndeplinirea obligațiilor financiare stipulate în convenția de armistițiu cu URSS, în raport cu celelalte cheltuieli ale statului. Spre exemplu, în exercițiul financiar 1945–1946 cheltuielile în contul armistițiului au absorbit 1 150,2 miliarde de lei (52,3%) din totalul cheltuielilor bugetare de 2 199,6 miliarde de lei; în plus, cheltuielile militare rămăseseră importante în 1945 – 14,8% –, în timp ce cheltuielile civile și pentru investiții productive s-au ridicat doar la 30,4%[2]. Situația s-a înrăutățit în următorii doi ani, în condiții de secetă și foamete, când bugetele Ministerelor Artelor și Educației Naționale au suferit reduceri succesive. În 1947, Ion Gh. Maurer, pe atunci doar subsecretar de stat la Ministerul Industriei și Comerțului, era nevoit să invoce trecutul Partidului Comunist din România ca „garanție de luptă pentru cultura poporului" și să se justifice pentru scăderea dramatică a cheltuielilor: „Acest partid [PCR], când vine cu cereri de reduceri în bugetul Artelor, Sănătății, Educației Naționale, trebuie să socotiți că momentul în care o asemenea intervențiune a partidului acestuia se produce este un moment de gravitate excepțională."[3] Planul economic aprobat de Marea Adunare Națională în 1948, pentru anul următor (1949), prevedea 82 de miliarde de lei, din care doar

1. Bogdan Murgescu, *România și Europa. Acumularea decalajelor economice (1500–2010)*, Editura Polirom, Iași, 2010, p. 338.

2. Ion Alexandrescu, *Economia României în primii ani postbelici (1945–1947)*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1986, p. 122.

3. *Ibidem*, p. 175.

11,2% pentru sectorul cultural şi social[1] (iar din acest procent cea mai mare parte era destinată cheltuielilor sociale).

Evident, aici doar am deschis o discuţie legată de bugetul alocat culturii, fără a intra în profunzimea unei analize bugetare a cheltuielilor anuale, după destinaţie. Atunci când date economice mai complexe vor fi disponibile, se pot face conversii în ruble/dolari sau în altă valută stabilă de la vremea respectivă, pentru a da o imagine a ceea ce însemnau valorile expuse în tabelul I în putere de cumpărare. De asemenea, în urma declasificării altor arhive (aparţinând unor instituţii precum Ministerul Finanţelor Publice, Comitetul de Stat al Planificării[2], Direcţia Centrală de Statistică/Institutul Naţional de Statistică etc.) s-ar descifra ce reprezintă categoriile din coloanele a doua şi a treia: la ce se referă exact, ce instituţii sau acţiuni/politici erau finanţate (şi, eventual, în ce proporţii), cum diferă între ele etc. Datele prezentate în tabel trebuie coroborate cu alte surse (nu întotdeauna disponibile la acest moment). Eventuale informaţii suplimentare ar permite şi câteva comparaţii: cu bugetele respectivelor domenii în perioada anterioară/următoare; cu bugetele altor state comuniste; cu bugetele altor (câtorva) domenii-cheie pentru statul comunist. Deocamdată, este cert că nivelul alocaţiilor pentru învăţământ, ştiinţă şi cultură a crescut vizibil în 1953 faţă de 1948, dar unele afirmaţii ale liderilor comunişti trebuie privite cu maximă prudenţă. Spre exemplu, într-un moment de bilanţ, Iosif Chişinevschi declara, în ianuarie 1954, că: „Statul nostru, partidul nostru fac sforţări extraordinare în domeniul ridicării

1. În condiţiile în care pentru mijloacele de producţie industrială se alocau 47%; *Documentare şi instrucţiuni asupra noului sistem de salarizare*, ianuarie 1949, în ANIC, fond CC al PCR – Secţia Economică, dosar nr. 28/1949, f. 8.

2. La Arhivele Naţionale se găsesc doar o parte din documentele CSP, grupate mai ales în fondul *Comitetul Central al PCR – Secţia Economică*.

culturii poporului. Este suficient de a arăta că volumul cheltuielilor social-culturale pentru populație a crescut în anul 1953 – față de 1948 – de opt ori"[1]. O comparație parțială cu bugetele interbelice se poate schița, întrucât cunoaștem câteva date procentuale privitoare la cheltuielile bugetare anuale pentru domeniul *învățământ, cultură, sănătate*: 16,9% (1925); 22,7% (1929); 20,2 (1934–1935); 21% (1938–1939)[2]. Suprapunerea nu este exactă, deoarece în acest domeniu al bugetului interbelic nu sunt incluse explicit cheltuielile pentru *știință*, în schimb apar alocările pentru *sănătate*. Am definit deja limitele alocațiilor postbelice pentru finanțarea acțiunilor sociale – adică acele cheltuieli prevăzute în bugetul asigurărilor sociale de stat, cele destinate sănătății, culturii fizice și sportului, precum și banii pentru prevederi sociale și ajutoare familiale de stat. Echivalându-le în mod generic cu cheltuielile pentru *sănătate*, rezultă următoarele procente postbelice pentru un domeniu oarecum similar celui din anii 1920–1930 (am ales procentele extreme): 17,3% (1956) și 23,1% (1957). Prin urmare, cifrele sunt comparabile, iar perioada comunistă nu aduce o creștere semnificativă a procentului reprezentând alocațiile social-culturale. Mai mult, privind asupra procentului alocat în plin război, în exercițiul financiar 1943–1944, doar Ministerului Culturii Naționale și al Cultelor – 9,5%[3] –, constatăm

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 4/1954, ff. 61–62.

2. Tudorel Postolache (coord.), *Economia României. Secolul XX. Noua tranziție la economia de piață: premise istorice și perspective*, Institutul Național de Cercetări Economice–Editura Academiei Române, București, 1991, p. 168.

3. Bugetul general a fost în anul 1943–1944 de 171 880 000 000 de lei, iar cheltuielile destinate Ministerul Culturii Naționale și al Cultelor (care includea Subsecretariatul Școlilor) totalizau 16 409 170 000 de lei; *Expunere de motive la bugetul general al statului pe exercițiul 1943–1944*, Ministerul Finanțelor–Monitorul oficial și Imprimeriile Statului, București, 1943, pp. 191 și 204.

că el este mai mare decât procentul alocat sub regimul comunist domeniului *învățământ, știință și cultură*. Legat de perioada interbelică, mai trebuie adăugat faptul că, pe lângă procentele oficiale, există și alte investiții în mediul cultural – de exemplu, sume importante („fonduri necontrolate") acordate scriitorilor de miniștri precum Octavian Goga[1].

Datele de la nivel microeconomic din anii 1950 ar fi fost un excelent indicator și ar fi permis în același timp completarea informațiilor de la nivel macroeconomic (la nivel de buget) cu statistici microeconomice. Mai precis, ne-ar fi arătat – dacă dispuneam de cifrele alocărilor pentru sistemul de educație, de exemplu – ce anume finanța statul și ce cădea în sarcina părinților de elevi: transport, cazare, rechizite, manuale, hrană etc. Dacă la nivel macroeconomic inflația este greu vizibilă, la nivel microeconomic se poate vedea cât de greu (sau cât de ușor) era pentru părinți (mai ales pentru noile clase privilegiate de regim) să facă față cheltuielilor cu școlarizarea. Într-o recentă și consistentă sinteză de istorie economică, istoricul Bogdan Murgescu sublinia că orice bilanț statistic al dezvoltării economice în perioada comunistă poate fi făcut fie din perspectiva paharului pe jumătate plin, fie din perspectiva paharului pe jumătate gol[2]. Autorul sus-amintit conchide că, în pofida progreselor realizate în perioada comunistă, în 1989 România se afla în continuare pe unul dintre ultimele locuri ale Europei, la concurență cu Albania; regimul politic postbelic – de esență totalitară și apoi autoritară[3] – nu a reușit să rezolve problema subdezvoltării relative a țării. În

1. Virgil Carianopol, *Scriitori care au devenit amintiri*, vol. II, Scrisul Românesc, Craiova, 1982, p. 183.

2. Bogdan Murgescu, *op. cit.*, p. 328.

3. Unii autori sunt de părere că natura regimului politic a rămas totalitară până în 1989 sau insistă asupra perpetuării unui etos totalitar chiar și după 1964–1965; vezi Vladimir Tismăneanu, *Despre 1989. Naufragiul utopiei*, Editura Humanitas, București, 2009.

plus, chiar nuanțând, rafinând comparațiile şi luând în calcul performanța economică, România şi-a păstrat în tot intervalul 1947–1989 poziția mult sub media europeană şi, de asemenea, sub media celorlalte țări est-europene[1]. La fel stau lucrurile şi când vine vorba despre cuantumul alocărilor pentru dezvoltarea culturală, pentru investițiile în instituțiile cultural-artistice şi în sistemul educațional. Propaganda oficială şi ulterior memorialistica datorată foştilor demnitari ai regimului Dej au insistat asupra faptului că ponderea crescândă a fondului de acumulare din venitul național a permis realizarea unui vast program de investiții (cca 14,6 miliarde de lei în 1955 şi 46 miliarde de lei în 1965). Însă fondurile fixe alocate – în medie – ştiinței, culturii şi învățământului ar fi fost de 3,8% (în timp ce industria şi construcțiile beneficiau de 34,2%)[2], ceea ce nu însemna de fapt un progres real în comparație cu perioada interbelică (chiar dacă admitem că datele sunt corecte).

Sistemul de pensii

Politicile discriminatorii de pensionare abuzivă şi de suprimare/reducere a pensiilor în cazul unor scriitori şi artişti indezirabili din punct de vedere politic (sau care nu cedau şantajului) s-au perpetuat pe parcursul întregului deceniu şase. Exista încă din 30 septembrie 1940 un precedent inaugurat de guvernarea național-legionară, printr-o lege punitivă şi arbitrară vizând învățământul superior, care stipula pensionarea, din oficiu, a profesorilor care împliniseră vârsta de 65 de ani, în

1. Bogdan Murgescu, *op. cit.*, pp. 330–331.

2. Gheorghe Gaston Marin, *În serviciul României lui Gheorghiu-Dej. Însemnări din viață*, Editura Evenimentul Românesc, Bucureşti, 2000, p. 189.

3. Ovidiu Bozgan, „Învățământul superior. Putere şi Universitate în România anilor 1940–1947", în *Istoria românilor*, vol. IX, *România în*

vederea promovării de cadre tinere, mai susceptibile să fie simpatizante ale Mişcării Legionare[3]. Pe lângă această pensionare pe motive politice, regimul național-legionar a creat şi un concept nou, acela de *epurare*, aplicat la mediul universitar, care avea să fie menținut şi de regimurile autoritare şi dictatoriale ce s-au succedat. Eşafodajul legislativ pe care s-a întemeiat politica socială represivă a regimului comunist a fost reprezentat de: Decretul nr. 102/1948 pentru revizuirea pensionarilor publici plătiți din Bugetul Casei Generale de Pensii, Decretul nr. 3/1950 pentru revizuirea drepturilor la pensie, Codul Muncii (Legea nr. 3/1950) şi Hotărârea Consiliului de Miniştri nr. 339 din 17 martie 1956, prin care s-a aprobat Hotărârea nr. 5/1956 a Consiliului Central al Sindicatelor din RPR, pentru acordarea drepturilor la pensie în cadrul asigurărilor sociale de stat, personalului artistic din instituțiile de profil. Spectrul anulării dreptului de pensie a fost un eficient instrument de control, de domesticire a intelectualilor consacrați, ajunşi la o vârstă venerabilă şi ezitanți/recalcitranți în ceea ce priveşte integrarea în noul sistem politic (Tudor Arghezi, de exemplu).

În cazul unor figuri proeminente – precum compozitorul Mihail Jora – respectate de aproape întreaga comunitate artistică, Secția ideologică şi autoritățile guvernamentale au luat în calcul reconsiderarea măsurilor punitive care vizau drepturile sociale. Într-un document al Secției de Literatură şi Artă din 28 februarie 1953 care inventaria principalele probleme care îi frământă pe muzicieni se semnala faptul că mai mulți compozitori consideră profund nedreaptă decizia guvernamentală de suprimare a pensiei pe care M. Jora o primea de la Conservatorul de Stat[1]. În anii următori atât opera, cât şi

anii 1940–1947, volum editat de Dinu C. Giurescu şi Florin Şperlea, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2008, p. 910.

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 42/1953, f. 3.

drepturile sociale ale reputatului muzician au fost reconsiderate. Această reabilitare parțială a lui Mihail Jora a intervenit într-un context favorabil, marcat – în plan general – de o destindere limitată a politicii culturale, dar și de o situație particulară: dizgrația în care a căzut compozitorul Matei Socor, perceput ca fiind unul dintre prigonitorii fostului președinte al Societății Compozitorilor[1]. Începând din anii 1953–1954, problema controlului financiar asupra cheltuielilor efectuate de uniunile de creație și de celelalte instituții cultural-artistice, ca și asupra întocmirii bugetelor, se va pune din ce în ce mai acut la nivelul secțiilor și sectoarelor ideologice ale CC al PMR[2]. A fost un moment favorabil și pentru îndepărtarea lui Matei Socor. Conducerea Uniunii Compozitorilor din RPR, în frunte cu M. Socor, a fost demisă și din cauza cheltuielilor nejustificate, disproporționate. Sacrificarea de către partid a lui M. Socor a intervenit și în urma unor contestări din interiorul Uniunii Compozitorilor.

Uneori, când nu reușeau să influențeze o revizuire a deciziilor privitoare la suspendarea drepturilor sociale în cazul unor literați sau artiști, conducerile uniunilor de creație acordau diverse forme de sprijin. Spre exemplu, dramaturgul Ion Luca, deși ar fi avut dreptul la o pensie regulată, trăia modest, dintr-un mic ajutor de la Uniunea Scriitorilor[3]. Totuși, se pare că, la acest capitol al pensiilor scriitorilor indezirabili, conducerea Uniunii Scriitorilor a cedat mai greu la presiunile in-

1. Mai degrabă, Matei Socor a aplicat directivele Partidului de îndepărtare a lui Mihail Jora din pozițiile ocupate în viața muzicală românească.

2. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 18/1954, f. 50. În toamna anului 1954, în cadrul Sectorului de Artă și Cinematografie, de controlul asupra întocmirii bugetelor și a măsurilor pentru economii de către Ministerul Culturii și uniunile de creatori răspundea Constanța Beșcu.

3. Valeriu Anania, *Memorii*, Editura Polirom, Iași, 2008, p. 223.

stanțelor ideologice şi politice, unii istorici considerând că Uniunea a reuşit să mențină o susținere materială, chiar dacă precară, pentru literați stigmatizați de către oficialitățile comuniste din cauza trecutului lor politic[1]. Continuitatea la catedră şi prestigiul profesional erau neglijate din cauza discriminărilor de natură politică; Alice Voinescu, de exemplu, care avea o vechime de 26 de ani ca profesoară universitară la Conservatorul Regal de Muzică şi Artă Dramatică, primea în 1951 o pensie de doar 500 de lei (10 000 de lei vechi, înainte de reforma monetară din 1952)[2]. Uneori, cuantumul pensiilor stabilite pentru diverse categorii de intelectuali erau chiar mai mici; la mijlocul anilor 1950, o pensie a unui scriitor se situa între 200–500 de lei[3]. De altfel, 500 de lei/lună era o sumă considerată chiar de oficialități, în anul 1953, ca absolut necesară pentru asigurarea nivelului minim de trai. Într-un document oficial al CSP din vara anului 1953 – un referat semnat de Miron Constantinescu – se recunoştea practic că regimul nu respectă nici măcar această cerință autoimpusă: „Pe baza materialelor Comisiei de studiere a bugetului muncitorilor şi funcționarilor, s-a stabilit că câştigul din salariu al capului de familie, necesar muncitorului sau funcționarului, pentru asigurarea nivelului minim de trai, trebuie să fie de aproximativ 500 de lei lunar. Dat fiind că, în momentul de

1. Alexandru-Murad Mironov, „Beneficii, privilegii şi recompense sau prețul intelectualității din RPR", în vol. Dan Cătănuş (coord.) *et al.*, *Intelectuali români în arhivele comunismului*, *ed. cit.*, p. 465; „Securitatea dezaprobă acordarea pensiei lui Lucian Blaga. August 1958", în Dorli Blaga, Ion Bălu, *Blaga supravegheat de Securitate*, Biblioteca Apostrof, Cluj, 1999, p. 77.

2. Alice Voinescu, *Scrisori din Costeşti*, ediție îngrijită, studiu introductiv şi note de Constandina Breazu, Editura Albatros, Bucureşti, 2001, p. 48.

3. Mihai Ralea, „Raport asupra atitudinii intelectualilor față de regim şi a calității producției intelectuale", în vol. Dan Cătănuş (coord.) *et al.*, *Intelectuali români în arhivele comunismului*, *ed. cit.*, pp. 124–125.

față, câștigul *mediu* al tuturor muncitorilor și funcționarilor este de circa 450 de lei lunar, deci este sub acest minim, ar însemna că, pentru asigurarea câștigului minim și menținerea diferenței necesare între munca necalificată și cea calificată, adică a caracterului socialist al sistemului de salarizare, ar fi necesar ca câștigul mediu lunar pe întreaga economie să fie ridicat până la 800 de lei lunar, cu un fond total de salarii de circa 27 de miliarde de lei anual" (Referat privind măsurile ce urmează a fi luate pentru aducerea la îndeplinire a Hotărârilor Plenarei Comitetului Central al PMR din 19–20 august 1953 în problema îmbunătățirii salarizării muncitorilor, tehnicienilor, inginerilor și funcționarilor)[1]. Pentru a supraviețui, unii artiști erau siliți să își vândă obiectele din casă. Compozitorul clujean Nicolae Bretan, pensionat de la Opera din Cluj cu o pensie de 500 de lei, declara într-un memoriu către Petru Groza, din 20 august 1953, că soția sa „umblă prin piața de vechituri a orașului să vândă câte ceva din casă, ca să completeze pensia mea..."[2].

În a doua parte a deceniului șase, legislația pensiilor cunoaște mai multe modificări. Un decret din 24 septembrie 1956 a abrogat Decretul nr. 102/1948 pentru revizuirea pensionarilor publici plătiți din Bugetul Casei Generale de Pensii și Decretul nr. 3/1950 pentru revizuirea drepturilor la pensie, dând posibilitatea persoanelor cărora li s-a revocat dreptul de pensie pe baza acestor două acte normative să solicite reînscrierea la pensie conform noilor norme în vigoare[3]. Primeau o alocație de stat în sumă de 100 de lei familiile de salariați și pensionari cu copii, în condițiile în care unul dintre părinți făcea parte din categoria *f*, reprezentată de: scriitori, artiști, pictori, sculptori, compozitori, membri ai uniunilor profesionale.

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția Economică, dosar nr. 1/1953, f. 2.

2. *Ibidem*, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 72/1953, f. 2.

3. *Buletinul oficial al Marii Adunări Naționale a Republicii Populare Române*, anul V, nr. 26, 24 septembrie 1956, p. 233.

Cei care nu erau integrați la această categorie puteau totuși primi alocația dacă făceau parte din alte categorii: cea de pensionari ai unităților de stat, ai unităților republicane și locale și de pensionari IOVR (persoane invalide ca urmare a războiului, urmași ai celor morți sau dispăruți pe front, precum și urmași ai foștilor invalizi de război)[1].

Decretul nr. 291/1959 privind dreptul la pensie în cadrul Asigurărilor Sociale de Stat a abrogat atât HCM nr. 339 din 17 martie 1956, prin care s-a aprobat Hotărârea nr. 5/1956 a Consiliului Central al Sindicatelor din RPR, pentru acordarea drepturilor la pensie în cadrul asigurărilor sociale de stat, personalului artistic din instituțiile artistice, cât și Decretul nr. 3/1950 pentru revizuirea drepturilor la pensie. Cu toate acestea, noul act normativ a păstrat unele prevederi care îi pedepseau în mod abuziv pe dușmanii politici din sânul comunității intelectual-artistice. Legea, care a intrat în vigoare de la 1 august 1959, stipula la art. 59 că: „Pierd dreptul la pensie și la ajutor social acele persoane care, până la 23 august 1944, au desfășurat o activitate antidemocratică [anticomunistă, *n.n.*], reacționară, potrivnică intereselor poporului, acei care au militat și au avut un rol activ în introducerea dictaturii militare-fasciste, precum și acei care manifestă atitudine dușmănoasă față de regimul democrat-popular"[2]. Politica punitivă îndreptată contra intelectualilor cu angajamente extremiste (în speță, de partea totalitarismului fascist și a dictaturilor militare) nu a fost specifică României. Dar criteriile și definițiile cu care au operat guvernanții comuniști de la București au fost extrem de subiective. Într-atât încât practic oricine putea fi încadrat în categoria celor care au desfășurat „activitate antidemocratică, reacționară, potrivnică intereselor poporului" sau au fost „militanți pentru introducerea dictaturii militare-fasciste". În plus, prevederea privitoare la „cei care manifestă atitudine

1. *Ibidem*, anul V, nr. 28, 5 noiembrie 1956, p. 241.
2. *Ibidem*, anul VIII, nr. 20, 10 august 1959, p. 142.

dușmănoasă față de regimul democrat-popular" nu mai avea absolut nici o legătură cu vreun interes legitim de pedepsire a unor partizani ai regimurilor autoritare și/sau fasciste de dinaainte de 1944–1945, vizându-i în mod direct pe opozanții din anii 1950, fără vreo conexiune cu extremismul politic de dreapta.

Pentru o comparație, merită amintit cazul Franței post-Vichy, unde Comitetul Național al Scriitorilor (CNE) a adoptat în toamna anului 1944 o retorică extrem de virulentă împotriva intelectualilor „colaboraționiști" (compromiși în timpul ocupației germane prin atitudinile antisemite, pronaziste, antigaulle-iste, mai ales din intervalul 1940–1944) și a întocmit extinse liste negre cu editori, jurnaliști și prozatori, propuși pentru epurare și pedepsire exemplară. Au existat lungi discuții și în Franța în jurul noțiunilor de *trădător* și *pedeapsă dreaptă*. Cu toate acestea, măsurile interdictive, penale și cele privitoare la pierderea unor drepturi (sociale) au fost în general pronunțate de tribunalele franceze[1] și nu de către autoritățile guvernamentale prin intermediul unor acte normative edictate abuziv sau votate de un (pseudo)parlament similar Marii Adunări Naționale de la București. Spre deosebire de cazul românesc, în Franța scriitorii inculpați și-au putut angaja avocații doriți, iar procesul nu a fost bruiat de asesori populari comuniști. În același timp, există și o bunăvoință mimată sau amăgitoare a statului „democrat-popular" față de intelectualii din exilul anticomunist care ar fi avut intenția de a se întoarce în patria abandonată din cauza ocupației sovietice și a regimului intern totalitar. Decretul nr. 205 din 21 aprilie 1956 – nepublicat în Buletinul oficial – cu privire la stabilirea unor drepturi pentru cetățenii și foștii cetățeni români repatriați pe baza Decretului nr. 253/1955[2] prevedea la articolele 2 și 3 că cei

1. David Drake, *Intellectuals and Politics in Post-War France*, Palgrave Macmillan, Houndmills-Basingstoke, 2002, pp. 13–23.

2. Decret pentru înlesnirea repatrierii, prin care se amnistiau toate infracțiunile prevăzute de codul penal sau legile speciale – cu excepția

reveniți din emigrație „se bucură fără nici o restricție de dreptul la pensie de orice fel", cu recunoașterea anilor serviți în câmpul muncii în străinătate[1]. Ministerul Prevederilor Sociale era autorizat să acorde, în caz de necesitate, ajutor social în bani persoanelor repatriate, fie până la reîncadrarea în muncă, fie până la stabilirea drepturilor la pensie. Același departament, în colaborare cu CCS, putea să ofere asistență în dovedirea minimului de vechime și, dacă era cazul, a invalidității persoanelor repatriate[2]. Formal, nu erau excluși de la aceste „beneficii" intelectualii repatriați care adoptaseră poziții critice față de regimul de la București în presa și la posturile de radio occidentale.

Pe de altă parte, există și celălalt revers al medaliei, care ține de funcționarea statului asistențial de tip comunist. Doar o restrânsă minoritate a comunității intelectuale și artistice a fost subiectul politicilor sociale represive. Dreptul la pensie a fost recunoscut în cele mai multe cazuri și, în general, nu a existat – până la finele anilor 1980 – o presiune inflaționistă asupra pensiilor oamenilor de cultură[3]. Legislația privitoare

---

crimei de omor – săvârșite de cetățenii sau foștii cetățeni români aflați în afara frontierelor RPR și care obțineau autorizarea de reîntoarcere până la 23 august 1956; *Buletinul oficial*, anul IV, nr. 18, 30 iunie 1955, p. 161.

1. *Legislația României socialiste. Acte normative nepublicate. Decrete. 1949-1974. În vigoare la 1 ianuarie 1975*; http://www.crimelecomunismului.ro/pdf/ro/ACTE%20NORMATIVE%20NEPUBLICATE%20-%20I/Cetatenii%20repatriati,%201956/decret_205_din_21_aprilie_1956.-pdf. Accesat la 15 iulie 2010.

2. *Ibidem*.

3. De aici și intensitatea șocului produs de tranziția la economia de piață în România postcomunistă și, în general, în Europa Centrală și de Est; *cf.* Tomasz Inglot, „Moștenirile istorice, instituțiile și dezbaterea pe tema politicilor sociale în Ungaria și Polonia, 1989–1999", în Gregorz Ekiert, Stephen E. Hanson (coordonatori), *Capitalism și democrație în Europa Centrală și de Est. Evaluarea moștenirii regimurilor comuniste*, traducere de Horia Târnovanu, Editura Polirom, Iași, 2010, pp. 274 și urm.

la sistemul de pensii a fost completată la începutul deceniului şapte prin Decretul nr. 521/27 iulie 1962 privind trecerea la pensie a profesorilor şi conferenţiarilor din învăţământul superior şi înfiinţarea funcţiilor de profesor consultant şi conferenţiar consultant[1]. În fapt, mai mulţi profesori veritabili şi-au putut continua activitatea la catedră datorită noii legi. Poziţia oficială a autorităţilor comuniste era aceea că pregătirea cadrelor de specialişti cu calificare superioară necesare dezvoltării economiei şi culturii constituie sarcina principală a învăţământului superior. Iar „îndeplinirea acestei sarcini, la nivelul cerinţelor, necesită prestarea la catedră a numeroase activităţi didactico-ştiinţifice care, în general, *depăşesc posibilităţile de efort ale cadrelor didactice înaintate în vârstă*". În vara anului 1962, după consultări cu instanţele ideologice, Ministerul Învăţământului propunea legea sus-amintită, care lăsa posibilitatea ca universităţile/facultăţile/institutele să beneficieze de experienţa profesorilor care au depăşit vârsta de pensionare. „Profesorii şi conferenţiarii din instituţiile de învăţământ superior – se stipula în Decretul nr. 521 – vor fi trecuţi la pensie la împlinirea vârstei de 65 de ani pentru bărbaţi şi 60 de ani pentru femei. În mod excepţional, Ministerul Învăţământului poate aproba, la propunerea instituţiilor de învăţământ superior, rămânerea în învăţământ a unor profesori şi conferenţiari până la împlinirea vârstei de 70 de ani. [...] Profesorii şi conferenţiarii cu merite deosebite în munca didactică, trecuţi la pensie, vor putea continua unele activităţi didactico-ştiinţifice din învăţământul superior ca profesori consultanţi sau conferenţiari consultanţi."[2] În această calitate puteau fi: îndrumători de doctoranzi (*aspiranţi*), referenţi la disertaţiile candidaţilor şi doctorilor în ştiinţe, referenţi ai Comisiei Superioare de Diplome, recenzenţi pentru manuale şi lucrări ştiinţifice,

1. *Buletinul oficial*, anul XI, nr. 16, 27 iulie 1962, p. 157.
2. *Ibidem*.

membri în colectivele de catedră, membri în consiliile ştiinţifice ale facultăţilor sau ale instituţiilor de învăţământ superior, dar puteau desfăşura şi „alte activităţi de natură să contribuie la ridicarea nivelului învăţământului superior"[1].

În ceea ce îi priveşte pe actorii ajunşi la vârsta pensionării, situaţia lor a fost reglementată prin Decretul de organizare şi funcţionare a instituţiilor artistice de spectacole, din 23 ianuarie 1959. Acest act normativ menţiona la articolele 6 şi 8 că, după încetarea contractelor de muncă ale angajaţilor care fac parte din personalul artistic – prin pensionare –, se poate face o prelungire a angajării artiştilor pensionaţi fie pe o durată determinată (până la doi ani) sau pentru o stagiune, fie pentru realizarea unui anumit spectacol[2].

Salarii şi alte venituri

Potrivit ideologiei marxist-leniniste, salariul exprima raportul dintre societate în ansamblul ei, reprezentată de stat, şi fiecare lucrător. Salariul era definit ca forma bănească a repartiţiei după cantitatea şi calitatea muncii cheltuite a acelei părţi din *venitul naţional* care este destinată consumului personal al muncitorilor şi funcţionarilor. Majorarea salariilor se producea în funcţie de creşterea productivităţii muncii, iar creşterea productivităţii trebuia să depăşească permanent şi sistematic mărirea salariului[3]. Intelectualii şi artiştii se regăseau probabil

1. *Ibidem*, pp. 157–158.

2. *Ibidem*, anul VIII, nr. 3, 23 ianuarie 1959, pp. 19–20.

3. „Salariu", în B.N. Ponomarev (ed.), *Dicţionar politic*, Editura Politică, Bucureşti, 1958, p. 605. Ulterior, în cazul românesc, lexicoanele politice evitau să ofere o definiţie consistentă, concentrându-se asupra definirii salariului în capitalism; vezi „Salariu", în Carol Niri, Petre Pânzaru, Ilie Rădulescu, Maria Scvorţov-Gorun, Marin Voiculescu (coordonatori), *Dicţionar politic*, Editura Politică, Bucureşti, 1975, p. 532. Ca termen circumscris economiei politice, *salariul* era socotit o

undeva între cele două categorii (*muncitori* şi *funcţionari*). În practică, definiţia salariului a suferit mai multe ajustări şi modificări, îndeosebi sub impactul grevelor şi protestelor muncitoreşti[1].

În primii ani ai regimului comunist (1947–1949), schema de încadrare şi salarizare s-a bazat pe o decizie ministerială din 15 august 1947 (care a fost şi data reformei monetare). În cadrul acestei scheme, raportul dintre salariul minim al unui lucrător necalificat şi salariul maxim (al unui şef de serviciu; inclusiv din aparatul cultural) era de 1 la 5[2]. În anul 1949 sistemul de salarizare a fost schimbat prin creşterea numărului claselor de funcţii şi salarii de la 12 la 15. Raportul între salariul minim şi cel maxim a crescut: 1 la 8,4. În acelaşi timp, s-au modificat categoriile de salarizare; instanţele ideologice şi cele ale CSP au susţinut că aceste categorii au fost stabilite în funcţie de „greutatea muncii, condiţiile de muncă şi importanţa ramurii industriale sau profesionale în procesul de producţie". Existau patru categorii de salarizare: atât profesorii din învăţământul superior (universitar, politehnic), cât şi artiştii emeriţi (societari de onoare ai operelor şi teatrelor naţionale de stat) se regăseau în categoria a doua, alături de lucrătorii din industria artelor grafice[3]. Profesorii din învăţământul elementar şi mediu, precum şi artiştii şi ziariştii au fost grupaţi în categoria a III-a de salarizare[4].

---

expresie, sub formă bănească, a unei părţi din venitul naţional, determinată în mod planificat, care se repartizează lucrătorilor din întreprinderile şi instituţiile de stat, precum şi celor din cooperaţie, potrivit cu cantitatea şi calitatea muncii, în vederea procurării bunurilor materiale şi spirituale necesare reproducţiei forţei de muncă, ridicării nivelului de trai, corespunzător cu gradul de dezvoltare a societăţii.

1. „Proteste muncitoreşti în România comunistă", în Vladimir Tismăneanu, Dorin Dobrincu, Cristian Vasile (editori), *Raport final*, *ed. cit.*, pp. 694–711.

2. ANIC, fond CC al PCR – Secţia Economică, dosar nr. 48/1949, f. 12.

3. *Ibidem*, f. 14.

4. *Ibidem*, f. 15.

Cu toate acestea, în privința ziariştilor trebuie schițate câteva nuanțe. Regimul comunist de la Bucureşti a fost foarte atent în primul rând cu retribuirea membrilor aparatului cultural-ideologic loial sistemului totalitar, iar anul 1953 a adus şi o nouă propunere de modificare a regimului de salarizare a ziariştilor din presa cotidiană şi culturală. Dintr-un referat al Secției de Propagandă şi Agitație, din 17 ianuarie 1953, cu privire la salarizarea lucrătorilor din presa centrală, aflăm câteva date importante referitoare la cuantumul salariilor atât din presa ideologică şi literară, cât şi din aparatul de partid şi de stat (inclusiv SPA). Premisa de la care porneau instructorii SPA era aceea că salarizarea lucrătorilor din presă nu corespunde nici calificării reale a cadrelor din breasla ziariştilor comunişti, nici cerințelor care li se impun. Între salariile actuale ale lucrătorilor din presă şi salariile activiştilor din aparatul de partid şi de stat există un decalaj însemnat în defavoarea lucrătorilor din presă, care dă loc la o serie de greutăți în recrutarea cadrelor noi de specialitate şi a unor cadre calificate din punct de vedere politic şi profesional. Dacă un absolvent de la Şcoala «A.A. Jdanov», de exemplu, este repartizat în aparatul de partid, primeşte – după funcție – un salariu *netto* până la 1 500 de lei lunar, în timp ce absolventul de la «Jdanov» repartizat pentru redacția ziarului *Scânteia* (de obicei dintre absolvenții cei mai buni), nu primeşte decât un salariu de maximum 750 de lei, adică mai puțin cu 250 de lei decât suma pe care o primea lunar în timpul studiului, când avea şi avantaje materiale de alimentație"[1]. Responsabilii SPA insistau asupra faptului că nu este just ca, odată ajuns la *Scânteia*, cu nivelul politico-ideologic ridicat, un astfel de absolvent al şcolii superioare de partid să primească mai puțin, mai ales că: „Şeful unei secții importante din cadrul redacției *Scânteia*,

1. *Ibidem*, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 32/1953, f. 10.

a cărui calificare profesională şi răspundere politică este cel puţin egală aceleia a unui director de minister, primeşte un salariu *brutto* de 1 339 de lei lunar, în timp ce un director la ministerele economice primeşte 2 130 de lei."

Exista o discrepanţă şi între salarizarea de care beneficia intelectualitatea tehnică pregătită de noul regim şi remuneraţia cu care erau răsplătiţi *intelectualii de partid*[1] antrenaţi ideologic pentru ziaristica politică şi jurnalismul cultural. Un absolvent al facultăţilor tehnice, care era repartizat ca inginer la o mare întreprindere sau în aparatul unui minister, primea imediat un salariu de 1 200 de lei. Absolvenţii institutelor superioare de învăţământ repartizaţi la *Scânteia* (având toţi origine socială şi referinţe politice corespunzătoare) primeau, conform tabelelor de salarizare, un salariu de maximum 700–750 de lei[2]. În cazul celorlalte redacţii decalajul era şi mai mare. Propunerea Secţiei ideologice privind un nou tabel de salarizare viza împărţirea publicaţiilor pe categorii, în funcţie de însemnătatea politică a fiecărei redacţii: în *categoria 0* erau cuprinse, previzibil, *Scânteia* şi *Lupta de clasă*; *categoria I* includea: Agenţia de presă AGERPRES, radiojurnalul postului de Radio „Bucureşti" şi principalele publicaţii centrale – *România liberă*[3], *Viaţa sindicală*, *Scânteia tineretului*, *Apărarea patriei* şi *Contemporanul*; *categoria a II-a* îngloba: *Viaţa capitalei*, *Magyar szó*, *Neur weg*, *Viaţa românească*, *Probleme economice*, *Flacăra*, *Urzica*; *categoria a III-a* era alcătuită din: *Albina*, *Frontul plugarilor*, *Veac nou*, *Pionierul* etc.,

1. Conceptul este definit de Mihai Dinu Gheorghiu, *Intelectualii în câmpul puterii. Morfologii şi traiectorii sociale*, Editura Polirom, Iaşi, 2007.

2. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 32/1953, ff. 10–11.

3. „Al doilea ziar al ţării", cum i se spunea înainte de 1989; Boris Buzilă, *În prezenţa stăpânilor. Treizeci de ani de jurnal secret la România liberă*, Editura Compania, Bucureşti, 1999, p. 6.

lunare-bilunare: *Femeia*, *Săteanca*, *Licurici*, *Ştiinţă şi cultură*, *Gazeta învăţământului*, revistele Academiei R.P. Române, revistele Asociaţiei Ştiinţifice a Inginerilor şi Tehnicienilor; iar *categoria a IV-a* era formată din publicaţii mai puţin importante din punct de vedere ideologic: *Filatelia* etc.[1]

Redactorul responsabil de la *Scânteia* urma să primească un salariu de 4 225 de lei (*netto*: 3 500), faţă de 4 000 de lei *netto*, cât avea şeful SPA a CC al PMR. Redactorul responsabil al unui ziar de categoria I: 2 700 de lei (2 100 de lei net); omologii săi care conduceau publicaţii din categoria a II-a: 2 100 de lei (1 650 de lei net); cei de la ziare de categoria a III-a: 1 800 de lei (1456 de lei net); iar redactorul responsabil al unui periodic de categoria a IV-a: 1 600 de lei (1 316 de lei net). Un şef de secţie la ziarul *Scânteia* urma să primească un salariu cuprins între 1 720 şi 1 935 de lei *brutto* (1 400–1 500 de lei *netto*) faţă de 1 600 de lei *netto*, cât avea un şef de sector din SPA şi faţă de 2 130 de lei *brutto* (1 660 de lei *netto*), cât primea un director de la ministerele economice[2]. Unui şef de secţie de la un ziar de categoria I i se stabilea un salariu de 1 450–1 700 de lei brut (1 200–1 386 de lei net); iar celui de la o gazetă de categoria a IV-a: 900–1 100 brut (784–938 de lei net). În cazul unui colaborator literar de la *Scânteia*, salariul creştea la 1 375–1 650 de lei brut (1 150–1 350 de lei net), aproximativ cât primea, ca sumă netă, un instructor de la SPA, faţă de 1 445 de lei brut, cât primea un şef de serviciu de la ministerele economice. Un colaborator literar de la un ziar de categoria I urma să beneficieze de 900–1 200 de lei brut. Totuşi, instanţa ideologică supremă îşi însoţea propunerile salariale cu o precizare importantă, care viza loialitatea ideologică a potenţialilor beneficiari: „Noile salarii urmează să se plătească integral *numai* redactorilor care au

1. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 32/1953, f. 12.

2. *Ibidem*.

calificarea politică şi profesională necesară funcţiei pe care o ocupă. Pentru ceilalţi, salariile vor fi scăzute cu 10–20%"[1]. În încheiere, SPA apela la modelul sovietic al *bugetului pe număr*: „Bazându-ne pe experienţa presei sovietice, propunem ca să se introducă şi pentru gazetele noastre «bugetul pe număr» care să cuprindă onorariile consultanţilor, traducătorilor etc. «Bugetul pe număr» al ziarului *Scânteia* urmează să fie de 2 300 lei, dintre care 1 500 de lei pentru colaborări externe (60%) şi interne (40%), 400 de lei pentru traduceri/consultanţi etc. şi 400 de lei pentru serviciu de număr." Pentru celelalte publicaţii, bugetul era mai mic: 2 000 de lei pentru un ziar din categoria I, de exemplu[2].

Nici documentele emanate de la Secţia de Propagandă şi Agitaţie, nici alte surse nu amintesc despre modul în care aceste propuneri salariale au fost analizate de vârfurile partidului comunist[3]. Probabil conducerea PMR şi-a însuşit doar parţial grila de salarizare înaintată de SPA, validând sporuri mai mari pentru redactorii de la publicaţiile pronunţat ideologice (dar inferioare cuantumului generos imaginat de Secţia condusă de Leonte Răutu), precum şi creşteri nesemnificative în cazul remunerării angajaţilor de la revistele predominant literare (nu avem nici certitudinea că acestea din urmă au fost incluse în categoriile sugerate de SPA). Această ipoteză este întărită de recentele informaţii provenite din arhiva Uniunii Scriitorilor identificate de Ioana Macrea-Toma. Din statisticile privind salariile angajaţiilor de la revistele literare reiese că redactorul şef de la *Viaţa românească* primea – în anii 1953 şi 1954 – un salariu brut de 1 740 de lei[4]; or, conform propunerii SPA, redactorul-şef de la acest ziar de categoria a II-a ar fi

1. *Ibidem*, f. 13.

2. *Ibidem*, f. 14.

3. Nu cunoaştem nici conţinutul Hotărârii Consiliului de Miniştri nr. 617 din 1954 prin care s-au reglementat schemele de funcţiuni şi drepturile lucrătorilor din presă.

4. Ioana Macrea-Toma, *op. cit.*, p. 47.

urmat să primească 2 100 de lei brut, adică 1 650 de lei net. O dare de seamă a Sectorului de Evidență a Cadrelor din 28 mai 1953 nu confirmă creşterile substanțiale de salarii şi precizează că în redacția revistei *Contemporanul* există un defectuos sistem de salarizare care nu corespunde cantității şi calității muncii depuse de membrii redacției; spre exemplu, salariul şefilor de secții era în general de 910 lei brut. În acelaşi timp, continua documentul, „o serie de tovarăşi care nu sunt şefi de secții şi au venit cu încadrarea din locurile de muncă anterioare (Micu Dumitru, de pildă[1]) au un salariu de peste 800 de lei. În redacție sunt o serie de tovarăşi care au acelaşi salariu cu tovarăşul Micu, deşi depun o muncă calitativ mult superioară (Gh. Tudor, Manase Radnev, [Nicolae] Popescu Bogdăneşti etc.)"[2]. Un document foarte important care priveşte intențiile de politică economică şi socială ale conducerii PMR la momentul 1953 este Hotărârea Plenarei lărgite a CC al PMR din 19–20 august 1953 cu privire la dezvoltarea economiei şi la ridicarea nivelului de trai material şi cultural al oamenilor muncii, care – la capitolul salarii – începe cu enunțarea necesității „măririi veniturilor muncitorilor şi funcționarilor". Pe primul plan sunt puşi muncitorii care lucrează în acord, ale căror salarii tarifare vor creşte cu 10–15%. Abia spre final, hotărârea amintea de faptul că „se va da o atenție sporită îmbunătățirii condițiilor materiale ale colaboratorilor ştiințifici ai institutelor Academiei şi ministerelor şi ale oamenilor de artă. Se va îmbunătăți retribuirea lucrătorilor din presă şi radio"[3]. Totuşi, dincolo de această ultimă formulare

1. Dumitru Micu colaborase sau lucrase anterior la *Lupta Ardealului*, *Almanahul literar* (Cluj), Şcoala de Literatură şi Critică Literară „Mihail Eminescu"; Dumitru Micu, *Timpuri zbuciumate. Reconstituiri subiective*, Editura Vestala, Bucureşti, 2001.

2. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 46/1953, f. 9.

3. *Hotărârea Plenarei lărgite a CC al PMR din 19–20 august 1953 cu privire la sarcinile partidului în domeniul dezvoltării economiei*

vagă, în decembrie 1955, în tentativa de a consolida statutul ziariştilor comunişti, conducerea Partidului Muncitoresc Român a binecuvântat înfiinţarea Uniunii Ziariştilor din R.P. Română şi alegerea ideologului editorialist de la *Scânteia* Nestor Ignat ca preşedinte[1]. UZRPR a moştenit imediat un sediu luxos, *Casa Ziariştilor*, clădire folosită în trecut de USASZ, şi a putut beneficia de o publicaţie proprie, intitulată *Presa noastră.*

SPA avea în atribuţii şi controlul ideologic asupra publicaţiilor departamentale. Revistele Ministerului de Interne, ale Ministerului Forţelor Armate scăpau verificărilor exercitate de instructorii Secţiei, în schimb ziarele editate de departamentele „civile" şi tehnice se supuneau SPA. Din cauza lipsei fondurilor, a reducerii cheltuielilor impuse de comisii guvernamentale de raţionalizare, numărul de salariaţi a fost redus la mijlocul deceniului şase. Diurnele pentru deplasări au cunoscut acelaşi regim, iar ziariştii erau încadraţi la o treaptă inferioară în ceea ce priveşte salariile. Un referat din 13 februarie 1956 cu privire la publicaţiile periodice consemna faptul că: „Deşi prin Hotărârea Consiliului de Miniştri nr. 617 din 1954 se reglementează schemele de funcţiuni şi drepturile lucrătorilor din presă, unele ministere nu au încadrat redacţiile cu numărul necesar de posturi, ceea ce provoacă greutăţi serioase în munca publicaţiilor periodice. Astfel, faptul că *Fulgerul*, gazeta Ministerului Poştelor şi Telecomunicaţiilor, sau *Gazeta cooperaţiei*, organul CENTROCOOP-ului[2], au o schemă numai de 16, respectiv 14 posturi, faţă de 27, cât au dreptul, pune redacţiile în situaţia de a nu putea asigura apariţia la timp a gazetelor şi cu un conţinut corespunzător cerinţelor

naţionale şi ridicării continue a nivelului de trai material şi cultural al oamenilor muncii, în *loc. cit.*, p. 494.

1. Marian Petcu, *Jurnalist în România. Istoria unei profesii*, Editura Comunicare.ro, Bucureşti, 2005, p. 119.

2. Uniunea Centrală a Cooperativelor de Consum.

cititorilor. Unele ministere nu asigură fondurile băneşti necesare bunei desfăşurări a activităţii redacţionale. Gazeta *Constructorul*, care apare săptămânal şi are nevoie de materiale din întreaga ţară, a avut în 1955 un fond lunar de numai 2 500 de lei destinat atât deplasărilor, cât şi organizării consfătuirilor cu cititorii şi corespondenţii. Această sumă nu ajunge nici măcar pentru deplasarea pe teren a fiecărui om din redacţie numai câte o zi pe lună."[1]

O dată cu apariţia televiziunii, de la finele anului 1956, personalul său redacţional a fost asimilat cu cel de la Radiodifuziune şi de la Agenţia naţională de presă AGERPRES. În anul 1957, guvernul condus de Chivu Stoica a emis o hotărâre prin care se încerca şi unificarea remuneraţiilor din presa comunistă: HCM nr. 803 privind reglementarea nomenclaturii funcţiilor, salariilor tarifare şi a altor drepturi ale personalului redacţional din presă. După câţiva ani, la începutul deceniului şapte, printr-o unică Hotărâre a Consiliului de Miniştri (HCM nr. 7 din octombrie 1961), s-au majorat din nou salariile tarifare ale personalului redacţional de la ziarele şi publicaţiile centrale, din cadrul AGERPRES şi din radio-televiziune[2].

Deşi actorii, muzicienii, cântăreţii, scenografii etc. au fost siliţi după 1948–1949 să devină artişti de stat, cu un salariu fixat prin acte normative şi/sau reglementări ale Ministerului Culturii (sau ale altor autorităţi guvernamentale), în deceniul şase au continuat să existe câştiguri neoficiale care proveneau din concerte, reprezentaţii etc. fără autorizaţie[3]. Artiştii erau constrânşi să recurgă la aceste soluţii din cauza retribuţiilor scăzute şi a încadrărilor dezavantajoase la nivelul grupelor de salarizare. La mijlocul anilor 1950, atât SPA, cât şi Ministerul Culturii au fost asaltate de diverşi artişti care au sesizat

1. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 6/1956, ff. 17–18.
2. *Ibidem*, dosar nr. 3/1961, f. 153.
3. *Ibidem*, dosar nr. 18/1954, f. 38.

încadrarea greşită în grila de salarizare. Într-o altă informaţie a SAC, din 18 octombrie 1954, se semnala faptul că, în general, încadrările de la Operetă sunt aceleaşi ca în anul 1948, iar încadrarea eronată a unor artişti (în clase prea mari de salarizare) creează o stare de permanentă agitaţie. Concluzia documentului era că „Ministerul Culturii trebuia să studieze situaţia dirijorilor şi corepetitorilor, ei nefiind corespunzători pentru munca la operetă, şi să ia măsuri urgente pentru îmbunătăţirea condiţiilor de muncă şi pentru rectificarea încadrărilor"[1]. Dintr-o notă a aceluiaşi sector, cu privire la realizarea sarcinilor prevăzute în planul de măsuri în legătură cu problema naţională (datată 8 noiembrie 1954) aflăm că sistemul de salarizare pentru teatrele şi operele de limbă maghiară era diferit, fiind elaborat separat (alte detalii legate de cuantumul lor deocamdată lipsesc). Ministerul Culturii avea ca sarcină redactarea unui proiect de hotărâre (până la 12 noiembrie 1954) pentru îmbunătăţirea sistemului de salarizare în cazul acestor instituţii teatrale[2]. În schimb, dispunem de informaţii privind salariile actorilor cu vechime mică din teatrele de stat de provincie; acestea atingeau un maximum care varia între 500–600 de lei[3].

Alte solicitări de creştere a salariilor au venit dinspre muzeografi, în special de la cei care activau în unităţi muzeale de importanţă locală, situaţi pe o treaptă inferioară de salarizare

1. *Ibidem*, f. 59. Cel puţin în primul deceniu de regim comunist, autorităţile au favorizat eficient păstrarea identităţii maghiare; vezi detalii la Lucian Nastasă, „Studiu introductiv", în *Minorităţi etnoculturale. Mărturii documentare. Maghiarii din România (1956–1968)*, volum editat de Andreea Andreescu, Lucian Nastasă (coordonator), Andrea Varga, cuvânt înainte de Zoltán Szász, Centrul de Resurse pentru Diversitate Etnoculturală, Cluj-Napoca, 2003, pp. 37 şi urm.

2. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 18/1954, ff. 60–61.

3. *Ibidem*, dosar nr. 42/1953, f. 38.

în raport cu cei angajați la muzeele naționale. Uneori, activiștii din cadrul Secțiilor culturale ale Sfaturilor populare au ridicat această problemă la reuniunile ideologice. Așa s-a întâmplat la 28–29 ianuarie 1954, în prezența lui Iosif Chișinevschi și Leonte Răutu, când Constanța Crăciun, ministrul Culturii, a fost nevoită să riposteze, deturnând discuția spre chestiuni ce țineau de patriotismul local exagerat, naționalism și exacerbarea simbolurilor istorice, cu precădere a celor ce țin de latinitate: „Situația muzeelor noastre nu este din[tre] cele mai bune, și activitatea lor este subapreciată de Sfaturile populare. Muzeele noastre de artă, istorice și științifice pot fi transformate în adevărate școli de educație a oamenilor muncii, dacă știm să le organizăm cum trebuie. S-a ridicat o problemă, că una din cauzele pentru care muzeele merg prost este și situația salariaților. În probleme de salarizare și de investiții nu trebuie să uităm și să ne așezăm pe o poziție de patriotism local, ci trebuie să privim de pe tribuna de stat. Guvernul a dat mare ajutor în această privință și va mai da. [...] Muzeele noastre nu funcționează cum trebuie, dar nu din cauza condițiilor de salarizare; oare din cauza aceasta nu au putut să fie mobilizați un grup de utemiști ca să scrie inscripții, ca oamenii să vadă lângă exponate așa cum trebuie. Sau din cauza aceasta *Lupoaica* expusă la Turda a stat fără explicații și generații mai vârstnice explicau copiilor în mod greșit despre trecutul poporului nostru?"[1] Remunerația responsabililor căminelor culturale nu era cu mult mai mare în raport cu cea a muzeografilor, ceea ce și explică în parte instabilitatea de la nivelul conducerii a numeroase cămine. Aceeași Constanța Crăciun a pledat în mai multe rânduri pentru lichidarea fluctuației de cadre; în 1954, ministrul Culturii oferea ca exemplu negativ cazul regiunii Hunedoara, unde în decurs de numai

1. *Ibidem*, dosar nr. 4/1954, ff. 46–47.

un an – în mai multe comune – s-au schimbat câte şase, uneori câte opt directori[1].

Extinderea infrastructurii culturale a avut consecinţe şi asupra fondului de salarii. Diversele acte normative, decizii guvernamentale/ministeriale şi directive ale *Agitprop* de mărire a aparatului cultural, a numărului de secţii ale teatrelor, filarmonicilor şi orchestrelor, fără a prevedea în mod expres suplimentări bugetare corespunzătoare şi un fond de salarii sporit, au creat nemulţumire. Aşa-numitul *fond nescriptic* (fondul destinat pentru plata personalului din afara schemei şi angajat temporar) era şi el pus sub semnul întrebării. La Consfătuirea din 3–5 martie 1955 cu secretarii pentru probleme de propagandă, responsabilul de la Regiunea Autonomă Maghiară, Ştefan Iacob, a adus în discuţie situaţia de la Filarmonica de Stat şi Teatrul din Târgu Mureş: „Cred că trebuie să se rezolve problema salarizării artiştilor de la Filarmonică şi în special a orchestrei populare. Trebuie să se rezolve într-un fel. În legătură cu fondul acesta nescriptic, de care nu ştie nimeni, vreau să arăt că acum la noi vor funcţiona două secţii la teatru şi nu vor avea fonduri pentru ca să poată rezolva sarcinile."[2] Era în joc şi calitatea actului cultural, în pericol să se dilueze.

La aceeaşi consfătuire din 3–5 martie 1955 a ieşit în evidenţă atât regimul neclar de salarizare pentru cei care predau la şcolile populare de artă (deseori punându-se problema cine achită salariile: autorităţile locale sau cele centrale), cât şi chestiunea retribuirii actorilor care efectuau numeroase turnee în ţară. Secretarul cu propaganda de la Hunedoara, Ivănescu, a adus în atenţie problema Teatrului de Stat din Petrila, unde „s-a ridicat o chestiune anormală în ultimul timp. Aceşti actori [de la Teatrul din Petrila] mai tot timpul sunt plecaţi

1. *Ibidem*, f. 41.
2. *Ibidem*, dosar nr. 45/1955, f. 71.

pentru a da diferite turnee, ceea ce face ca ei să fie mai mult pe vagoane. [...] Ei au şi un salariu mult mai mic decât alţi artişti din alte localităţi şi credem că ar fi bine dacă Secţia [SPA] ar trimite pe cineva acolo, care să analizeze toate aceste probleme. De asemenea, în legătură cu şcoala de arte populare, şi aici există foarte multă neregulă [*sic!*]. În luna februarie [1955], cu mari greutăţi, s-a putut să se dea salariu la aceşti oameni şi nu ştim cum vom rezolva această problemă pentru luna martie"[1]. Pentru salariile unor angajaţi de la diverse orchestre populare din ţară nu se mai găseau fonduri. Iancu Kisil, secretar cu propaganda la Constanţa, raporta la consfătuirea sus-amintită că: „Noi avem o sală de teatru, însă nu avem fonduri pentru terminarea acestei clădiri. De asemenea, orchestra populară este pe cale de a se destrăma, tot din lipsă de fonduri. Cred că ar fi bine ca să se rezolve toate aceste probleme pentru ca să meargă munca culturală mai bine [*sic!*]."[2]

Salarizarea bibliotecarilor şi a cadrelor didactice din învăţământul preuniversitar era extrem de scăzută. Câştigurile mici nu îi stimulau pe tinerii absolvenţi bine calificaţi să intre în reţeaua bibliotecilor publice, cu atât mai puţin în bibliotecile căminelor culturale, salariile variind, în linii mari, între 270 de lei şi 410 lei. Cu excepţia bibliotecilor gestionate de Consiliul Central al Sindicatelor, unde în cursul anului 1953–1954 salariile au avut o creştere vizibilă, celelalte remuneraţii ale personalului bibliotecilor publice au stagnat, în pofida existenţei unei legislaţii care permitea diferenţierea salarială atât în funcţie de tipul bibliotecii (universitară, liceală, a Aşezămintelor Culturale etc.), cât şi de studiile şi vechimea bibliotecarului. Un referat cu privire la activitatea bibliotecilor ştiinţifice şi de masă, elaborat de Sectorul Muncii Culturale

1. *Ibidem*.
2. *Ibidem*, f. 72.

de Masă şi datat 25 noiembrie 1954, surprinde aceste realităţi: „una din piedicile principale în calea recrutării cadrelor bune de bibliotecari este slaba salarizare a acestora, cu excepţia celor din reţeaua CCS, unde în ultimul an s-au luat măsuri pentru îmbunătăţirea salarizării. În bibliotecile din sistemul Ministerului Culturii, 75% din numărul bibliotecarilor au salarii care variază între 270–410 lei. În bibliotecile universitare sunt mulţi bibliotecari cu licenţă care au salarii de 320–410 lei. Directivele HCM cu privire la stabilirea normelor de salarizare din 1951 ar fi dus la reglementarea salarizării bibliotecarilor după tipurile de biblioteci, studii şi vechime, ar fi permis stabilitatea cadrelor, recrutarea elementelor pregătite şi ar fi fost un imbold pentru calificarea bibliotecarilor existenţi. Însă indicaţiile acestei hotărâri nu au fost puse în practică nici până acum“[1].

Salarizarea precară a profesorilor din învăţământul preuniversitar în prima decadă a anilor 1950 reiese dintr-un raport semnat de Mihai Ralea şi înaintat CC al PMR probabil în vara lui 1955. M. Ralea consemnează o creştere a salariilor în acest domeniu după 1953, care însă a fost aproape anulată de „scumpirea vieţii“, şi aminteşte de un nou proiect de lege pentru sporirea salariilor din învăţământul mediu şi elementar, iniţiativă legislativă pe care Ministerul Învăţământului a supus-o spre analiză, în 1955, biroului de ramură al Consiliului Central al Sindicatelor[2]. Se pare însă că proiectul a fost amânat aproape un an, lucru care se vădeşte şi dintr-o informare a Secţiei Şcoli, din 24 ianuarie 1956, document semnat de Costin Nădejde[3].

1. *Ibidem*, dosar nr. 15/1954, f. 99.

2. Detalii vezi la Mihai Ralea, „Raport asupra atitudinii intelectualilor faţă de regim şi a calităţii producţiei intelectuale“, în *loc. cit.*, pp. 118–121.

3. În general, sintezele de istorie a sistemului educaţional din perioada postbelică nu fac referiri la salarizarea cadrelor didactice; Florin Diac, *O istorie a învăţământului românesc modern*, vol. 2, *Perioada 1944–1989*, Societatea pentru Învăţătura Poporului Român-Editura Oscar Print, Bucureşti, 2004.

Este vorba, de fapt, despre un comentariu extins asupra proiectului de Hotărâre a Consiliului de Miniştri, iniţiat de Ministerul Învăţământului, privind normele de muncă şi salarizare a cadrelor didactice din instituţiile de educaţie, învăţământ elementar, mediu, profesional şi tehnic. Documentul începea în mod conformist: „Hotărârea Comitetului Central al PMR şi a Consiliului de Miniştri nr. 826 din 16 august 1951 a pus bazele îmbunătăţirii condiţiilor de trai şi de muncă a învăţătorilor şi profesorilor, precum şi ale îmbunătăţirii şi lărgirii sistemului de calificare şi perfecţionare a cadrelor didactice din învăţământul de cultură generală. A fost stabilită salarizarea cadrelor didactice de la şcolile elementare, medii şi profesionale, fapt ce a constituit pentru acea etapă o reală îmbunătăţire a condiţiilor de trai şi de muncă"[1].

Totuşi, timid, Costin Nădejde[2] propunea ieşirea din paradigma egalitaristă şi antiintelectualistă: „În ce priveşte salariile actuale ale cadrelor didactice din învăţământul de cultură generală, ele nu asigură condiţiile pentru ca aceştia să se dedice şcolii şi învăţământului. De aceea o parte din absolvenţii institutelor de învăţământ superior, repartizaţi în învăţământul de cultură generală şi în învăţământul profesional, preferă încadrarea în alte domenii de activitate unde li se oferă o salarizare mai bună. Aşa, de exemplu, un învăţător absolvent al unei şcoli pedagogice de patru ani primeşte un salariu aproximativ egal cu salariul unei surori de ocrotire, absolventă a unui curs de calificare cu o durată de 9–12 luni. După un

1. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 16/1956, f. 3.

2. Pe lângă funcţia de şef al Sectorului/Secţiei Şcoli, de-a lungul anilor 1950–1960, Costin Nădejde a ocupat şi diverse demnităţi în conducerea Ministerului Învăţământului: vicepreşedinte al Comitetului pentru Învăţământ Superior (1951–1952), locţiitor al ministrului (numit în octombrie 1953) şi ministru adjunct (din iunie 1962); *Membrii CC al PCR 1945–1989. Dicţionar*, *ed. cit.*, pp. 418–419.

stagiu de 10 ani de serviciu, învățătorul primește 490 de lei lunar, în timp ce felcerul, absolvent al unei școli medii tehnice, primește 700 de lei lunar. Salariul unui profesor de chimie nu reprezintă decât 81% din cel al unui chimist cu aceeași pregătire, iar după un stagiu de zece ani salariul profesorului coboară la 74% din cel al chimistului. Totodată, în dispozițiile legale în vigoare nu se prevede un spor de salariu pentru cadrele didactice care activează în condiții grele de muncă, în localități din deltă sau de munte, nici pentru învățătorii care, în localități cu elevi puțini, predau la trei-patru clase în același timp, ceea ce a făcut ca personalul calificat să evite aceste localități și situații. De asemenea, în sistemul actual de salarizare diferențele dintre salariile cadrelor didactice calificate și necalificate nu reprezintă un stimulent pentru ridicarea continuă a calificării. Astfel, salariul unui profesor cu studii superioare complete care predă la clasele VIII–X este numai cu 25 de lei mai mare decât al unuia cu studii superioare neterminate care predă la clasele V–VII, iar dacă primul predă la clasele V–VII nu mai beneficiază nici de această diferență de 25 de lei."[1]

Situația dezavantajoasă din punct de vedere material se vădea și la nivelul conducătorilor de unități de învățământ, dacă o raportăm la remunerarea de care beneficiau omologii lor din alte sectoare. „Directorilor de școli și organelor de îndrumare și control din cadrul secțiilor de învățământ raionale și regionale – continua documentul – nu li s-a asigurat o salarizare corespunzătoare cu sarcinile pe care le au, de aceea în recrutarea personalului în aceste funcțiuni se întâmpină greutăți". În încheiere, Costin Nădejde identifica posibile soluții și oferea o sumă estimativă pentru inevitabila completare a fondului de salarii: „Pentru precizarea sarcinilor de muncă și îmbunătățirea actualului sistem de salarizare, Ministerul

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 16/1956, f. 4.

Învățământului a întocmit un proiect de Hotărâre a Consiliului de Miniștri care prevede: noi norme de muncă cuprinzând toate formele de activitate a cadrelor didactice (muncă didactică, metodică, științifică și de culturalizare a maselor); o nouă salarizare, stabilită potrivit funcției didactice îndeplinite, după studii, vechime în învățământ și specificul locului de muncă; în ce privește cumulul, acesta a fost reglementat, retribuția de cumul fiind stabilită după munca efectiv prestată la funcția cumulată. Pentru introducerea noilor norme de muncă și salarii este necesară o suplimentare a fondului de salarii cu aproximativ 20 770 000 de lei lunar."[1]

De o situație materială mai bună beneficiau cadrele didactice universitare. În acest domeniu a existat un vid legislativ în ceea ce privește remunerarea profesorilor care au depășit etatea de pensionare. Decretul nr. 521 din 27 iulie 1962 privind trecerea la pensie a profesorilor și conferențiarilor din învățământul superior și înființarea funcțiilor de profesor consultant și conferențiar consultant a reglementat această situație, stabilind că profesorii și conferențiarii consultanți vor primi o indemnizație lunară care urma să fie stabilită de către conducerea Ministerul Învățământului, în raport cu activitatea prestată de cei în cauză. Această indemnizație, împreună cu pensia de profesor, nu putea depăși 90% din salariul tarifar net al funcției didactice îndeplinite la data pensionării. Responsabile de achitarea indemnizației erau instituțiile de învățământ superior din care proveneau cadrele universitare. Indemnizațiile care urmau să fie primite de profesorii și conferențiarii consultanți erau supuse prevederilor legale referitoare la cumul[2].

Deși în cinematografie s-au făcut investiții masive, discrepanțele în ceea ce privește sistemul de remunerare-salarizare s-au păstrat. Chiar și în 1956 exista o diferență uriașă între onorariile primite de un scenarist și salariul personalului din

1. *Ibidem*, ff. 4–5.
2. *Buletinul oficial*, anul X, nr. 16, 27 iulie 1962, pp. 157–158.

aparatul tehnic. Importantă era şi diferenţa dintre câştigurile unui director al Centrului de producţie cinematografică şi salariul al unui electrician. O informare cu privire la unele probleme ale Centrului de producţie cinematografică Bucureşti, întocmită de instructorii de la Secţia de Ştiinţă şi Cultură a CC al PMR, din 8 mai 1956, surprinde acest contrast: „O problemă serioasă care se ridică este salarizarea mică a tehnicienilor şi a personalului auxiliar. Electricienii, recuziterii, lucrătorii la travling au un salariu între 380–500 de lei. Din această cauză există o fluctuaţie permanentă. Menţionăm că aici munca are şi un anumit aspect artistic, dar din cauza salarizării slabe unii tehnicieni, după ce au deprins specificul muncii în cinematografie, pleacă în celelalte sectoare unde găsesc posturi cu o salarizare mai mare. Sistemul premial este foarte defectuos şi cu totul necorespunzător, acordându-se uneori sume infime ca 15–20 de lei. Actualul sistem premial nu stimulează scurtarea perioadei de filmare."[1]

Scriitori ajunşi la vârste venerabile, cândva demnitari în domeniul administrării vieţii cultural-artistice, aspirau la poziţii similare cu cele din trecut. Spre exemplu, cunoscutul scriitor Victor Eftimiu a apelat la Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă, prin Dumitru Popescu, după 1962, pentru obţinerea unui serviciu în cadrul birocraţiei culturale, cu un salariu peste medie; Dumitru Popescu îşi aminteşte că marele dramaturg: „venise să-mi ceară o slujbă – o sinecură, cum a spus răspicat – şi apoi să se ofere ca inspector teatral de provincie. [...] M-a vizitat de câteva ori cu informaţii «din teren», nesemnificative, fireşte, diluate şi subiective, şi – deşi avea nevoie de bani şi îl încerca o sete neostoită de putere în micul teritoriu al breslei – sentimentul dominant la el era nostalgia, dorinţa de a respira aerul stalurilor şi al culiselor"[2].

---

1. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 9/1956, f. 131.

2. Dumitru Popescu, *op. cit.*, vol. II, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2006, p. 59.

Legislația comunistă reglementa și vârsta de la care o persoană poate fi angajată; prevederile erau valabile și pentru tinerii care doreau să se angajeze temporar ca artiști la circ, ca figuranți la teatre, platouri de filmare etc. În 1954, actele normative ale României comuniste au stabilit că minorii de 16 ani puteau semna un contract de muncă (și implicit puteau primi un salariu), fără a avea nevoie de încuviințarea părinților sau a tutorilor legali. În schimb, minorii între 14 și 16 ani aveau o capacitate de exercițiu restrânsă și se puteau angaja doar cu acordul părinților/tutorilor legali și în urma unui aviz medical. În schimb, odată angajați, acești tineri salariați aveau capacitatea de a dispune liber de remunerația primită, putând face depuneri la casele de păstrare, CEC etc.[1]

Onorariile și plata în regim de colaborare

Numeroși intelectuali, fie aparținând vechii generații, fie pregătiți de noul regim își completau salariile cu diurne și indemnizații achitate de diferite organizații care răspundeau de propaganda științifică și munca culturală de masă (Societatea pentru Răspândirea Științei și Culturii, de exemplu) în contul susținerii unor prelegeri și conferințe cu precădere în mediul rural. În 1955, bugetul SRSC era redus cu 30–35% față de prevederile anului 1954, mai ales pe seama restrângerii aparatului salariat de la centru și periferie. Dar în planul financiar al Societății erau prevăzute sumele necesare pentru plata indemnizației de deplasare și a transportului la sate a cel puțin 50 000 de conferențiari din centrele regionale și raionale (față de circa 40 000 în 1954)[2]. Multe probleme a ridicat și plata în

1. Decret nr. 31 privitor la persoanele fizice și juridice; *Buletinul oficial*, anul III, nr. 8, 30 ianuarie 1954, p. 66.

2. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 53/1954, f. 266.

regim de colaborare. Codul muncii permitea achitarea acestor sume, fără să stabilească un anumit cuantum. SPA a descoperit în 1953 că, prin aceste plăți în regim de colaborare și premieri, anumiți conducători de instituții culturale, de reviste etc. anulau/compensau, de fapt, excluderile și epurările (din redacții) decise de puterea politică. Contextul politic era unul extrem de tensionat, dominat de vânătoarea de vrăjitoare declanșată imediat după descoperirea „devierii de dreapta"[1]. La începutul anului 1953, caricaturistul și realizatorul de desene animate Nell Cobar a fost îndepărtat de la revista satirică *Urzica*, fiind acuzat că și-a atribuit onorarii nemeritate, care ar fi fost încasate ilegal. În cuvântul de închidere rostit la consfătuirea de la *Casa Ziariștilor* din 24 februarie 1953, Leonte Răutu se referea chiar la acest caz: „O latură foarte importantă, cu un aspect foarte important al rămășițelor trecutului, care trebuie foarte ascuțit criticată, este spiritul de gașcă, de familie, de necinste în muncă. Lucrul acesta are un aspect politic foarte pronunțat. Într-o serie de instituții, inclusiv într-o serie de instituții centrale, datorită [*sic!*] acestui spirit de familie, cadrele conducătoare se înconjoară cu elemente apropiate lor, comit acte de necinste pentru a sprijini pe aceste rubedenii sau buni prieteni ai lor, creează un spirit de gașcă în interiorul instituției și frământări în rândurile muncitorilor și funcționarilor din instituția respectivă."[2]

O informare a SPA, din 4 martie 1953, oferă și alte detalii cu privire la onorariile acordate de conducerea de la *Urzica*: „În redacție a existat o atmosferă de descompunere politică și morală întreținută de Nell Cobar, Rik Auerbach, Sadi Rudeanu, Toth Iosif etc. În politica de cadre, Nell Cobar a dus o politică

1. Vezi Robert Levy, *Gloria și decăderea Anei Pauker*, traducere de Cristina Pupeza și Ioana Gagea, Editura Polirom, Iași, 2002, pp. 168–187.

2. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 81/1953, f. 271.

contrară liniei partidului. El a menținut și promovat elemente dușmani (dușmane) partidului, foști legionari, sioniști, chiaburi etc. Înconjurându-se cu aceste elemente, el a creat un spirit de «gașcă», înăbușind spiritul de critică și autocritică, îndepărtând elementele «incomode» pentru el." În continuare, documentul lega prezumtiva distribuire preferențială a onorariilor generoase de o presupusă adeziune la „devierea de dreapta" și consemna chiar menținerea în redacția revistei a altor indezirabili ai regimului, o circumstanță agravantă pentru caricaturistul care publicase lucrări procomuniste încă de timpuriu[1]: „Chiar după prelucrarea documentelor de partid care demascau activitatea contrarevoluționară a lui [Vasile] Luca, [Ana] Pauker și [Teohari] Georgescu, au fost menținute în redacție elemente ca: Lazaroveanu Ion, fost deputat liberal, decorat de Antonescu; Virgil Florescu, condamnat pentru șantaj în presa burgheză, Bogdan Căuș, Clenciu Alexandru, de origine chiaburească, Miduș Rodica, fiică de chiabur care s-a manifestat dușmănos față de regimul de democrație populară etc. [...] Față de scoaterea anumitor elemente dușmănoase din redacție, Nell Cobar a avut o poziție lașă, spunându-le că el i-ar menține, dar este «ordin de sus» să-i scoată. Mai mult, pe unii dintre ei (Virgil Florescu) i-a angajat din nou la revistă în altă funcție. Socotind redacția ca pe o «feudă» personală, Nell Cobar a dus o politică de favoritism și nepotism căutând să-și formeze o gașcă de «prieteni credincioși». Acestora le-a creat avantaje materiale (încadrare, premii, colaborări), deși activitatea lor nu justifica cu nimic sumele de bani încasate. Unii dintre aceștia, ca Munteanu Nicolae, Horovitz Sabina ș.a., primeau colaborări în fiecare lună, deși în decursul anului 1952 aceștia nu au scris la revista *Urzica*. [...] S-a constatat că Nell Cobar

1. Vezi Nell Cobar, *Humor antifascist, 23 august 1944–23 august 1945*, cu o prefață de Niculae Bellu, Editura România liberă, București, 1946.

şi Rik Auerbach au întreţinut legături imorale cu unele persoane din redacţia revistei, pe care le favorizau încadrându-le în funcţii mai superioare [*sic!*] muncii pe care o prestau sau acordându-le diferite sume de bani sub formă de prime, colaborări etc."[1]

Pe lângă investigaţiile cu iz poliţienesc declanşate în tentativa de a depista şefi de redacţii care achitaseră onorarii considerate necuvenite, la mijlocul anilor 1950 a existat o preocupare tot mai mare a Secţiei ideologice de a uniformiza inclusiv sistemul de remunerare a colaboratorilor externi din teatre (mai ales în cazul scenografilor). Remunerarea pictorilor scenografi se putea face pe baza mai multor tarife reglementate fie de Comitetul pentru Artă (reconfirmate ulterior de Ministerul Culturii), fie de conducerea Fondului Plastic. Diferenţele dintre aceste tarife erau uneori considerabile, fapt care îi determina pe scenografi să opteze pentru cel mai profitabil sistem de plată[2]. Pe de altă parte, nu a dispărut nici preocuparea periodică a Secţiei de Propagandă şi Agitaţie faţă de îmbunătăţirea condiţiilor de viaţă ale artiştilor şi literaţilor şi faţă de câştigurile lor materiale, interes care se integra politicii morcovului şi a bâtei, de alternare a măsurilor de favorizare cu acţiunile coercitive. Opera de recuperare a clasicilor literaturii române, vizibilă mai ales de la mijlocul deceniului şase, a fost încetinită nu doar din motive politico-ideologice, ci şi din cauza unei susţineri financiare precare a ediţiilor critice.

---

1. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 26/1953, f. 48.

2. *Ibidem*, dosar nr. 58/1956, f. 34. Un referat cu privire la activitatea Direcţiei Generale a Artelor din Ministerul Culturii, datat 21 iunie 1956, consemna această situaţie: „În ce priveşte plata colaboratorilor externi (pictori scenografi) sistemul este defectuos. În prezent există mai multe tarife pentru plata acestora, care au apărut în decursul timpului (unul al fostului Comitet pentru Artă, altul al Fondului Plastic etc.) fără ca unul să abroge pe celălalt, pictorul scenograf agăţându-se de cel care îi convine."

O informare privind reeditarea şi reconsiderarea clasicilor, din 2 aprilie 1957, întocmită de Sectorul de Literatură, preciza că: „munca de redactare a prefeţelor e evident în urmă faţă de ritmul de pregătire al textelor. Un motiv ar fi acela că nu se pot face studii de zeci de pagini la lucrări separate, cu volum relativ mic. Scurtele evocări şi prezentări care au menirea de a face cunoscut scriitorul şi opera şi a dezbate concis problemele importante legate de ea nu tentează pe critici şi istoricii noştri literari. (Aceasta şi din cauza tarifului redus de 500 sau 750 de lei pentru o muncă de luni de zile.)"[1]

Incriminate în 1953, onorariile netransparente şi alte ajutoare financiare discutabile erau – un deceniu mai târziu –, îngăduite chiar de conducerea Ministerului Culturii (devenit între timp Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă). În memoriile sale, vicepreşedintele CSCA, Dumitru Popescu, sugerează faptul că, în anumite momente, Constanţa Crăciun a apelat la recompense şi plăţi neoficiale sau semioficiale pentru anumiţi artişti şi intelectuali cu acces la ministru (preşedinta CSCA, Constanţa Crăciun): „în vizitele, cel mai adesea protocolare, ale oamenilor de cultură, [Constanţa Crăciun] ştia să dea cabinetului ei un rafinament de salon aristocratic, întreţinându-şi musafirul cu altitudine, vervă şi farmec, ştia să ocolească sau să abordeze, după caz, punctele nevralgice, să găsească o perspectivă surâzătoare, chiar dacă nu de natură să satisfacă în întregime solicitări exprese sau subînţelese, ba să ofere şi un plic substanţial [*sic!*], fără a umili sau îndatora în mod ostentativ"[2]. Dumitru Popescu a avut o relaţie apropiată cu solistul vocal Dan Iordăchescu, care i-a explicat „setea de bani" a unor artişti şi i s-a plâns atât de blocajele de la nivelul structurilor birocratice (Agenţia Română de Impresariat

1. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 19/1957, f. 7.

2. Dumitru Popescu, *op. cit.*, vol. II, p. 43.

Artistic – ARIA), care i-au obturat afirmarea națională și internațională, cât și de invidia unor artiști rivali, Nicolae Herlea, de exemplu. Evocând aceste momente, D. Popescu adaugă: „cu Herlea mă vedeam rar, pe culoarele ministerului [ale CSCA], întâlnindu-l de obicei după o audiență la Constanța Crăciun, care-mi mărturisea că îl ajută financiar, «fiindcă nu se descurcă», ceea ce, mărturisesc, mă punea pe gânduri"[1].

O altă problemă o reprezentau fondurile de protocol și cheltuielile de întreținere efectuate de echipele de filmare. Informarea din 8 mai 1956 a Secției de Știință și Cultură cu privire la unele probleme ale Centrului de producție Cinematografică București, deja evocată, relevă câteva aspecte anecdotice, precum și impedimentele de natură legală și financiară pentru efectuarea aprovizionării echipelor de filmare: „S-a arătat în discuții că în realizarea filmelor se cheltuiesc sume mari din cauza unor legi rigide care nu permit folosirea banilor decât prin virament. De exemplu: echipa de filmare de la *Alarmă în munți*, care lucra la Rucăr, avea nevoie de o porție de friptură de berbec; aceasta a fost comandată la Athénée Palace în cantitate de 20 [de] porții (deoarece prin virament nu se pot plăti sume mici). Chiar și pentru o mămăligă, un pachet de țigări etc. e nevoie tot de virament la Athénée Palace. Aceleași forme se fac pentru aceste cheltuieli s-ar realiza mari economii, și filmul s-ar termina într-un timp mai scurt (în cinematografia țărilor de democrație populară, așa se rezolvă situația)."[2]

1. *Ibidem*, pp. 70–71.

2. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 9/1956, f. 131. Informare cu privire la unele probleme ale Centrului de producție Cinematografică București, Secția de Știință și Cultură a CC al PMR *trimis tov*[*arășului*] *Răutu*, 8 mai 1956.

Premiile de stat

Mărturisirile lui Petru Dumitriu redau foarte plastic contextul istoric al deceniului şase, rezumând foarte bine comportamentul scriitorului conformist din anii 1950: „Se murea în sărăcie, se murea de foame, *se murea sinucis*. Asta ar fi fost şi soarta mea, dacă *nu mâncam rahat*..."[1] Decretul nr. 31 din 29 ianuarie 1949 pentru stimularea activităţii ştiinţifice, literare şi artistice anunţă viitoarele recompense pentru cei integraţi în sistemul politic. Cuantumul Premiului de Stat era foarte consistent, iar deţinătorul distincţiei era scutit de impozite. Mihail Sadoveanu a câştigat premiul de două ori (1949; 1952), iar acordarea distincţiei a atras după sine decernarea altor recompense semnificative pentru marele prozator, în interiorul lagărului comunist: Premiul internaţional pentru pace (1951) şi Premiul Lenin (1961)[2]. Ulterior, la începutul deceniului şapte, în legislaţia care reglementa atribuirea premiului s-a precizat că distincţia poate fi acordată o singură dată unei persoane şi numai în cazuri excepţionale acestă regulă poate fi încălcată. Evident, acordarea Premiului de Stat se făcea mai ales pe criterii politico-ideologice şi nu estetice. De altfel, chiar din punct de vedere legal, desemnarea laureaţilor depindea – la începutul deceniului şase – de cei mai importanţi lideri comunişti (Gheorghe Apostol, Chivu Stoica, Leonte Răutu, Petre Constantinescu-Iaşi), care se regăseau – alături de academicieni, universitari, scriitori incapabili să opună un veto – într-un comitet de selecţie. Acest comitet – Comitetul Premiului de Stat al RPR – a fost instituit prin HCM nr. 655/

1. Lucia Negoiţă, „Două ore la Metz cu Petru Dumitriu", în *România literară*, anul XL, nr. 19, 15 mai 2009, p. 16.

2. Ov.S. Crohmălniceanu, „Mihail Sadoveanu", în *Dicţionarul general al literaturii române* (coordonator general: Eugen Simion), vol. VI, *S-T*, Academia Română–Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2007, pp. 11–18.

21 iunie 1950 şi avea misiunea de a înainta propuneri Consiliului de Miniştri asupra lucrărilor care urmează să fie premiate în fiecare an. Comitetul era ajutat de comisii pe ramuri de specialitate (prevăzute în Decretul nr. 447/1949). Iniţial, în 1950, Comitetul Premiului de Stat a fost alcătuit din: acad. Traian Săvulescu, preşedinte; membri: Gheorghe Apostol, preşedintele Confederaţiei Generale a Muncii; prof. Ştefan Bălan; acad. Geo Bogza; acad. Radu Cernătescu; Chivu Stoica (vicepreşedintele Consiliului de Miniştri); Petre Constantinescu-Iaşi; Gheorghe Florescu (secretar al CC al UTM); prof. Jean Livescu (rector al Universităţii din Iaşi); prof. Ilie Murgulescu (rector al Universităţii din Bucureşti); acad. Ştefan Nicolau; acad. Emil Petrovici; prof. Vasile Malinschi; Leonte Răutu (profesor)[1]; acad. Raluca Ripan; acad. Mihail Sadoveanu; Matei Socor; Nagy István; Gheorghe Stere (decanul Facultăţii de Filozofie); acad. Alexandru Toma (poetul oficial A. Toma, pus în epocă aproape pe acelaşi plan cu Eminescu)[2].

Decretul nr. 119/1952 stabilea că Premiului de Stat se decernează „celor care au realizat lucrări deosebit de valoroase pentru construirea socialismului" şi că distincţia avea trei clase: clasa I (cu un premiu în valoare de 25 000 de lei), clasa a II-a (15 000 de lei), clasa a III-a (7 500 de lei). Premiul mai presupunea acordarea unei diplome şi a unei insigne: de aur (pentru clasa I), de argint (clasa a II-a), de bronz (clasa a III-a)[3]. Regulamentul pentru decernarea premiului vorbea de un concurs prealabil acordării, în urma căruia Comitetul pentru Premiul de Stat înainta propunerile către guvern. Instituţiile care puteau să prezinte la concurs lucrări ştiinţifice, literare, artistice etc. erau Academia, ministerele şi celelalte

1. În actul normativ nu era dezvăluită calitatea sa de şef al Secţiei de Propagandă şi Agitaţie.

2. *Buletinul oficial al Republicii Populare Române*, anul II, nr. 53, 21 iunie 1950, p. 634.

3. *Ibidem*, anul IV, nr. 29, sâmbătă, 14 iunie 1952, p. 235.

organe centrale ale administrației de stat, asociațiile științifice, institutele de cercetări științifice, universitățile, organizațiile sociale (CGM, UTM etc.), precum și uniunile de creatori, Uniunea Scriitorilor etc.[1] La începutul anului 1954, Uniunea Scriitorilor ca instituție a făcut mai multe propuneri pentru premiile de stat pe anul 1953, numai că, înainte de a ajunge la autoritățile guvernamentale, listele agreate de conducerea Uniunii treceau prin filtrul ideologic al Sectorului de Literatură de la CC al PMR. Propunerile erau „studiate" din punct de vedere al conformității politice și al oportunității, Sectorul de Literatură având ca termen-limită pentru adoptarea unei decizii momentul martie 1954[2]. În aceeași lună, cuantumul premiului s-a modificat astfel: în domeniul științei și invențiilor – 50 000 de lei (clasa I), 40 000 de lei (clasa a II-a), 25 000 de lei (clasa a III-a); în domeniul literaturii și artei, la clasa I premiul reprezenta, în bani, 30 000 de lei; la clasa a II-a, 25 000 de lei, iar la clasa a III-a 15 000 de lei[3]. Cel ce beneficia de premiu primea și alte stimulente. Malvina Urșianu, soția scriitorului Paul Anghel, își amintește de momentul în care lui Constantin Chiriță i s-a decernat Premiul de Stat: „Erau anii unei cumplite lipse de locuințe. Paul dormea pe unde putea. Nu avea casă. Norocul lui a fost Premiul de Stat luat de Constantin Chiriță. Proaspătului laureat i s-a dat un apartament, iar în garajul în care locuise până atunci s-a mutat Paul."[4]

Laureatul Premiului de Stat trebuia să realizeze o operă realist socialistă desăvârșită, dar și să fie un bun cetățean al statului comunist. Or, această ultimă calitate era adeseori invocată în luptele din sânul lumii literare din deceniul șase. Disputele dintre scriitori cu privire la decernarea premiului

1. *Ibidem*, p. 236.
2. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 18/1954, ff. 76–77.
3. *Buletinul oficial*, anul III, nr. 13, 8 martie 1954, p. 117.
4. Magda Mihăilescu, Malvina Urșianu, *op. cit.*, 2006, p. 32.

ieşeau uneori la iveală chiar în faţa reprezentanţilor instanţelor ideologice, a lui Leonte Răutu. Spre exemplu, la şedinţa cu scriitorii din 25 noiembrie 1953, Mihai Beniuc, prim-secretar al Uniunii Scriitorilor, a ţinut un discurs în care a repetat necesitatea documentării pe teren a scriitorilor, mai ales în privinţa întovărăşirilor şi a gospodăriilor colective, lovind în rivalul său, Zaharia Stancu, care se prefigura drept favorit pentru câştigarea Premiului de Stat: „Este extrem de important a trimite pe scriitori în locuri unde se ridică probleme interesante. E cazul lui Zaharia Stancu, care a fost trimis la o gospodărie colectivă unde era un caz interesant. Nu se poate să nu participe la această problemă; nu numai ca să realizeze o operă literară pentru ca[re] să primească Premiul de Stat, ci ca să-şi realizeze sarcina de cetăţean."[1]

În prima jumătate a anului 1956, Direcţia de Propagandă şi Cultură a identificat mai multe disfuncţionalităţi legate de decernarea Premiului de Stat – cu precădere în cazul oamenilor de artă – şi a transmis Direcţiei Generale a Artelor din Ministerul Culturii un ordin de a revizui şi a îmbunătăţi sistemul de acordare a premiilor de stat şi, în general, de decernare a titlurilor de prestigiu[2]. Schimbarea legislativă s-a materializat abia la începutul anilor 1960, prin Decretul nr. 170/1961 care a redefenit Premiul de Stat ca: „o recompensă morală şi materială ce se acordă cetăţenilor români, care au realizat fie individual, fie în colectiv, lucrări de mare valoare ce reprezintă o contribuţie deosebită la dezvoltarea ştiinţei, tehnicii, literaturii şi

1. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 81/1953, f. 176. Rivalitatea dintre cei doi este surprinsă – un deceniu mai târziu – şi de Dumitru Popescu, care dezvăluie pârile reciproce ale celor care formau un celebru „cuplu infernal" în mediul literar; *ed. cit.*, vol. II, pp. 11 şi urm.

2. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 58/1956, f. 59. Referat cu privire la activitatea Direcţiei Generale a Artelor din Ministerul Culturii, data 21 iunie 1956.

artei, la realizarea sarcinilor construcției socialiste."[1] Noua lege aducea modificări importante privind ritmicitatea acordării distincției și cuantumul premiilor: art. 5 stabilea că Premiul de Stat este în valoare de 20 000–50 000 de lei și se acordă din doi în doi ani – în cursul lunii august – în ajunul zilei de 23 august. Organele guvernamentale nu mai erau menționate în mod explicit ca organizații cu drept de a face propuneri pentru premiu, prevederea de la art. 7 („instituții economice") fiind foarte vagă: „Pot face propuneri Comitetului pentru Premiul de Stat al Republicii Populare Române instituțiile științifice, economice și cultural artistice." În schimb, dezbaterea publică pe marginea concursului pentru premii părea să fie încurajată de precizările de la art. 8: cu cel puțin o lună înainte de data acordării premiului Comitetul trebuia să publice în presă propunerile, adică lista lucrărilor recomandate pentru premii. „Comitetul primește observațiile și aprecierile făcute asupra lucrărilor de către opinia publică și efectuează cu ajutorul comisiilor de specialiști un studiu al lucrărilor și cercetează justețea componenței colectivelor de autori." Pe de altă parte, titlul putea fi retras dacă cel căruia i s-a decernat săvârșea fapte penale sau alte fapte care din punct de vedere politic sau moral erau incompatibile cu calitatea de laureat al Premiului de Stat[2]. O prevedere menită să acopere valurile de epurări, demascări și chiar emigrări ale unor oameni de cultură care, înainte de momentul rupturii de regim sau al dizgrației, beneficiaseră de această recompensă.

Retragerea distincțiilor acordate s-a realizat și înainte. Spre exemplu, prin Decretul nr. 143 din 21 aprilie 1959, compozitorul Mihail Andricu își pierdea, „ca urmare a săvârșirii unor fapte grave", toate distincțiile primite de la regimul comunist: titlul de „Laureat al Premiului de Stat", clasa I, pe

1. *Buletinul oficial*, anul X, nr. 18, 7 iulie 1961, p. 282.
2. *Ibidem*.

anul 1956; Ordinul Muncii clasa a II-a, conferit prin Decretul 2166 publicat în Monitorul oficial nr. 27 din 2 februarie 1949 şi titlul de „Maestru Emerit al Artei", acordat prin Decretul nr. 88 publicat în Buletinul oficial al RPR, nr. 50 din 29 aprilie 1951[1]. La puțin timp s-a produs şi retragerea distincțiilor care fuseseră acordate Miliței Petraşcu şi Dorei Massini, victime – ca şi M. Andricu – ale demascărilor din primăvara anului 1959[2]. În toamna aceluiaşi an îi era retras titlul – cel de „Artist Emerit al RPR" – şi lui Mîndru Katz, pianist român de origine evreiască, abia rămas în Occident şi emigrat apoi în Israel[3].

Ordine, medalii, decorații

După 30 decembrie 1947, simbolurile tradiționale ale statului au fost schimbate, împreună cu sistemul de decorații civile şi militare, într-o manieră chiar mai drastică decât în alte țări comuniste (Polonia, Cehoslovacia). Între 1948 şi 1964 au fost instituite şapte Ordine, dintre care patru aveau ataşate şi o medalie, două titluri de „Erou" şi 11 Medalii. Prima decorație apărută a fost Ordinul „Steaua Republicii Populare Române", apoi „Ordinul Muncii", Ordinul „Apărarea Patriei", şi, din iulie 1951, Ordinul de „Erou al Muncii Socialiste"[4], cea mai înaltă distincție a României comuniste. În ierarhia titlurilor de onoare şi a decorațiilor urma Ordinul „Steaua RPR". Cu ocazia împlinirii unei vârste rotunde sau cu alte prilejuri (30 de ani, 40 de ani etc. de la înființarea PCR), mari savanți, oameni de ştiință, artişti şi scriitori au primit astfel de

1. *Ibidem*, anul VIII, nr. 13, 4 mai 1959, p. 102.
2. *Ibidem*, anul VIII, nr. 16, 17 iunie 1959, p. 122.
3. *Ibidem*, anul VIII, nr. 26, 19 septembrie 1959, p. 230.
4. *Decorațiile de tip sovietic ale Republicii Populare Române. Decorațiile Republicii Socialiste România*; http://canord.presidency.ro/-Istoric.htm. (accesat la 30 iulie 2009).

ordine, decorații și titluri de onoare din partea Prezidiului Marii Adunări Naționale, în semn de recunoaștere a activității lor creatoare și de susținere a „construcției socialiste"[1]. Din analiza Buletinului oficial rezultă că, în afară de Mihail Sadoveanu, nici un intelectual sau artist nu a primit ordinul de „Erou al Muncii Socialiste" până în anul 1965, ordin decernat în schimb lui Constantin Pârvulescu, Iosif Chișinevschi și mai multor muncitori: minerului Iuliu Haidu, mecanicului de locomotivă Ștefan N. Lungu, maestrului [*sic!*] crescător de vaci Constantin Adochiței[2]. Deținătorul ordinului beneficia de o scutire de impozit pentru salariile, premiile, indemnizațiile și orice alte sume primite ca remunerare a muncii prestate. Totuși, câțiva creatori au intrat într-un select grup de privilegiați, primind un alt stimulent, al doilea ca importanță: Ordinul „Steaua RPR", distincție cu care au fost decorați Emil Bodnăraș (februarie 1954) și peste un deceniu însuși Nikita S. Hrușciov (în aprilie 1964); au fost decorați cu acest ordin, clasa I: actrița Lucia Sturdza-Bulandra (1953), matematicianul Simion Stoilov (1957), poeții Tudor Arghezi (1960) și Ion Agârbiceanu (1962), dr. N. Gh. Lupu (1959), academicienii Ion S. Gheorghiu, Gheorghe Macovei, Erasmus Nyarady (1961), Nicolae Profiri, Aurel Beleș, Corneliu Miklosi (1962), arh. Horia Maicu (1961), istoricul de artă George Oprescu (1961), precum și sculptorul Ion Jalea (1962)[3]. Se mai adăuga la această listă scurtă patriarhul Justinian Marina, mitropolitul

1. A. Carsian, *Titlurile de onoare și decorațiile RPR*, Editura Științifică, București,1958, p. 3.

2. *Buletinul oficial*, anul IV, nr. 31, 17 noiembrie 1955, p. 279; *ibidem*, anul III, nr. 42, 30 august 1954, p. 379.

3. *Ibidem*, anul II, nr. 40, 17 octombrie 1953, p. 442; *ibidem*, anul VI, nr. 37, 31 decembrie 1957, p. 310; *ibidem*, anul VIII, nr. 8, 20 martie 1959, p. 55; *ibidem*, anul IX, nr. 8, 17 iunie 1960, p. 56; *ibidem*, anul VIII, nr. 5, 25 ianuarie 1961, p. 101; *ibidem*, anul X, nr. 28, 12 decembrie 1961, p. 375; *ibidem*, anul XI, nr. 11, 28 mai 1962, pp. 74–75; *ibidem*, nr. 19, 29 septembrie 1962, p. 174.

Moldovei şi Sucevei Sebastian Rusan, decorat în 1954, dar nu pentru opera sa scriitoricească sau teologică, firavă oricum (limitată la volumul *Osteneli chiriarhale*, Neamţ, 1954), ci „pentru contribuţia adusă cauzei păcii"[1]; premierea ierarhului ortodox s-a făcut la intervenţia decisivă a lui Petru Groza, preşedintele Prezidiului MAN, care era naşul prelatului cu origini transilvane şi membru al Adunării eparhiale a Mitropoliei Ardealului. Acelaşi ordin a primit în anul 1962 şi Aleksei, patriarhul Moscovei şi a toată Rusia.

Potrivit reglementărilor legislative, Ordinul Muncii, clasa I, ocupa un loc ierarhic superior Ordinului „Steaua Republicii Populare Române", clasa a II-a[2]. (Doar) aparent paradoxal, G. Călinescu, George Georgescu, Geo Bogza, Athanase Joja şi Mihai Beniuc au fost răsplătiţi numai cu Ordinul „Steaua RPR", clasa a II-a[3], o distincţie inferioară celei primite de Gala Galaction (decorat cu Ordinul Muncii, clasa I, în aprilie 1954), de poetul Cicerone Theodorescu, răsplătit în 1958 cu acelaşi ordin la împlinirea a 50 de ani[4]. Pe o treaptă superioară lui G. Călinescu, decoraţi tot cu Ordinul Muncii, clasa I, se mai găseau: regizorul şi scenograful Wolfinger Siegfried (1952), dramaturgul Alexandru Kiriţescu (1958), arhitectul Petre Antonescu (1958), compozitorul Mihail Jora (1961) şi scriitorii Szabédi László (în 1958, cu un an înainte de a se sinucide), Koos Károly (1959) şi Miron Radu Paraschivescu (1961), istoricul literar D. Panaitescu-Perpessicius (1962), ba chiar şi compozitorul Dimitrie Cuclin (1955), care fusese închis sub

1. *Ibidem*, anul III, nr. 44, 8 octombrie 1954, p. 514. *Cf.* Mircea Păcurariu, *Dicţionarul teologilor români*, ed. a II-a, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2002, p. 424.

2. A. Carsian, *op. cit.*, p. 8.

3. *Buletinul oficial*, anul VI, nr. 25, 21 septembrie 1957, p. 181; *ibidem*, anul VI, nr. 32, 26 noiembrie 1957, p. 272; *ibidem*, anul VII, nr. 8, 12 februarie 1957, p. 83; *ibidem*, anul VIII, nr. 16, 17 iunie 1959, p. 121; *ibidem*, nr. 18, 7 iulie 1959, p. 130.

4. *Ibidem*, anul VII, nr. 8, 12 februarie 1958, p. 84.

regimul comunist, cu câțiva ani înainte de a fi decorat[1]. Dorința de cooptare a elitei intelectuale a fost mai mare decât inerția de a păstra la index diverse categorii de indezirabili; cazului Cuclin i se poate adăuga cazul lui Ion Agârbiceanu, care nu avea doar calitatea de reputat scriitor, recuperabil pentru interesele sistemului, ci putea fi privit și ca un preot greco-catolic *nerevenit la ortodoxie*, deci dușman al regimului politic care impusese în 1948 unificarea forțată a celor două „Biserici românești".

Confuzia mai era vizibilă și dacă ne gândim că erau decorați cu ordine similare (Ordinul Muncii, clasa I) și activiști din aparatul de propagandă sau ideologi precum Nicolae Goldberger (1954), Natalia Scurtu (1957) și Ofelia Manole (în 1958)[2]. La fel ca și intelectualii afectați de epurări, se întâmpla ca și acești oficiali însărcinați cu supravegherea lumii culturale să cadă în dizgrație la puțin timp de la primirea onorurilor. A fost și cazul Ofeliei Manole, decorată la 15 februarie 1958 și marginalizată după numai câteva luni. Cu unii artiști aparent bine integrați în sistemul cultural-politic și premiați pe măsură, regimul comunist a înregistrat grave eșecuri, fie că a fost vorba de fuga din țară, fie de alte atitudini indezirabile. Reputatului scenograf W. Siegfried, care primise nu mai puțin de șapte titluri (inclusiv Premiul de Stat, în 1952), medalii și ordine în decurs de numai opt ani, i-au fost retrase toate distincțiile, în decembrie 1958, „ca urmare a săvârșirii unor fapte penale grave"[3]. Același tratament punitiv a fost aplicat și în alte cazuri: Dora Massini, Mihail Andricu, Milița Petrașcu, Ioan Emil Petrașcu, Dan Demetrescu. Pentru

1. *Ibidem*, anul IV, nr. 25, 16 septembrie 1955, p. 252; *ibidem*, anul VII, nr. 5, 23 ianuarie 1958, p. 58; *ibidem*, nr. 17, 5 aprilie 1958, p. 148; *ibidem*, anul X, nr. 26, 26 octombrie 1961, p. 366.

2. *Ibidem*, anul III, nr. 21, 30 aprilie 1954, p. 162; anul VI, nr. 7, 21 februarie 1957, p. 36; *ibidem*, anul VII, nr. 9, 22 februarie 1958, p. 92.

3. *Ibidem*, anul VII, nr. 39, 11 decembrie 1958, p. 300.

a comensura diferența dintre diverse categorii de intelectuali și dintre clasele și ordinele primite, merită amintit că un simplu ziarist, responsabil de pagina culturală, la *România liberă* (Boris Buzilă), era decorat doar cu Medalia Muncii, abia *clasa a V-a*[1]. Cenzorii lumii culturale ocupau un loc intermediar: spre exemplu, Florentina [Moraru] Molho și Moise Rosentzweig, „lucrători la Direcția Generală a Presei și Tipăriturilor", erau decorați – alături de alți colegi de breaslă – cu Ordinul Muncii, clasa a III-a în 1958, la 10 ani de la înființarea Republicii Populare Române, „pentru merite deosebite în muncă [adică: activitatea cenzorială]"[2].

Decretul nr. 308/1959 privind conferirea unor titluri, ordine și medalii îi recompensa cu decorații atât pe comuniști de la vârful ierarhiei PMR, cât și pe oameni de cultură recunoscuți și integrați în sistemul politic, însă motivația premierii era diferită: „pentru îndelungată activitate în mișcarea muncitorească, pentru contribuția activă la răsturnarea dictaturii militaro-fasciste, și instaurarea regimului democrat-popular, pentru merite deosebite în opera de construire a socialismului" (în cazul lui: Gheorghe Gheorghiu-Dej, Chivu Stoica, Gheorghe Apostol, Leonte Răutu *et al.*) și „pentru activitate rodnică în dezvoltarea științei și culturii din RPR": Constantin I. Parhon, Mihail Ralea, Mihail Sadoveanu, Traian Săvulescu[3]. Patriarhul ortodox Justinian Marina a fost decorat în 1959, în plină campanie antimonahală, cu Ordinul „23 August", clasa a II-a, un ordin abia înființat, pentru „activitate rodnică pe tărâm obștesc"[4].

1. *Ibidem*, anul VII, nr. 7, 4 februarie 1958, p. 80.

2. *Ibidem*, anul VII, nr. 3, 15 ianuarie 1958, p. 38. Pentru o privire mai nuanțată în legătură cu Florentina M. Molho, un cenzor cu care „se mai putea negocia", vezi Mihai Șora, „Leonte Răutu era o legendă...", în Vladimir Tismăneanu, Cristian Vasile, *Perfecul acrobat. Leonte Răutu, măștile răului*, *ed. cit.*, pp. 136–139.

3. *Buletinul oficial*, anul VIII, nr. 25, 17 septembrie 1959, p. 179.

4. *Ibidem*, p. 180.

Se putea întâmpla ca în decurs de câțiva ani să se producă o ușoară și sesizabilă degradare simbolică: profesorul clujean Constantin Daicoviciu, recompensat inițial cu Ordinul Muncii, clasa I, la 31 decembrie 1956, era răsplătit în anul 1958 doar cu Ordinul „Steaua RPR", clasa a II-a[1]. Nu același lucru s-a petrecut cu actrița și directoarea Teatrului Municipal din București, Lucia Sturdza-Bulandra, careia în 1957 i s-a decernat un alt ordin, Ordinul Muncii, dar clasa rămânea aceeași[2].

Cei decorați beneficiau de o reducere a impozitului asupra venitului impozabil realizat prin munca pe care o prestează în calitate de angajat și aveau dreptul la o suprafață de locuire suplimentară, peste norma locativă stabilită. Pentru a nu da impresia că politica de premiere simbolică/materială vizează doar vârfurile intelectualității și cultura înaltă, autoritățile ideologice și de stat au înființat distincții pentru a răsplăti și zona activiștilor și agitatorilor culturali din teritoriu: prin HCM nr. 1069/1954 s-a instituit insigna „Evidențiat în munca culturală de masă"[3]. În același an a apărut și insigna „Fruntaș în difuzarea cărții", iar până în martie 1954 primiseră deja această insignă 42 de activiști[4].

Impozitele

Onorariile și premiile consistente, precum și salariile (uneori de patru și/sau cinci ori mai mari decât media salariului net pe economie, în cazul președintelui/vicepreședinților

1. *Ibidem*, anul VI, nr. 2, 16 ianuarie 1957, p. 14; *ibidem*, anul VII, nr. 13, 12 martie 1958, p. 132.

2. *Ibidem*, anul VI, nr. 37, 31 decembrie 1957, p. 311.

3. Act abrogat formal abia în 1997; http://www.parlament.ro/pls/legis/legis_pck.htp_act?ida=37450. Accesat la 15 iulie 2010.

4. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 9/1954, f. 39.

Uniunii Scriitorilor şi a redactorului-şef de la *Gazeta literară*"[1]) au creat foarte curând un alt (restrâns) grup de privilegiaţi. În paralel, autorităţile comuniste au schimbat în anul 1953 sistemul de impozitare, mai ales în privinţa veniturilor mari. În vară, CC al PMR hotărâse în principiu: reexaminarea şi micşorarea impozitului pe salariile muncitorilor şi funcţionarilor; anularea datoriilor cetăţenilor către bugetul de stat şi bugetele locale datând din anii 1947–1952 şi provenind din amenzi fiscale, şcolarizare, îngrijire medicală, spitalizare; precum şi reducerea taxelor şcolare la unităţile de învăţământ de toate gradele[2]. La şedinţa cu scriitorii din 25 noiembrie 1953, Leonte Răutu a rezumat în discursul său prevederile noului regim de impozitare, referindu-se la Plenara din 19–20 august 1953: „În cadrul măsurilor partidului cu privire la plenară s-a elaborat o Hotărâre cu privire la impozitele oamenilor muncii, care vă interesează şi pe d[umnea]voastră, în special pe cei care au venituri mai mari. Lucrurile stau aşa: progresivitatea impozitului merge numai până la 1 000 de lei, iar venitul peste 1 000 se impune proporţional. Impozitul maxim va fi nu de 35%, ci de maximum 16%, dar acest maxim[um] nu va fi atins niciodată, pentru că rata impozitului se face în tranşe. Primele sute sunt impuse cu 2% ş.a.m.d. În practică, impozitul asupra veniturilor scriitorilor va fi între 10 şi 14%."[3]

---

1. Ioana Macrea-Toma, *op. cit.*, p. 51.

2. *Hotărârea Plenarei lărgite a CC al PMR din 19–20 august 1953 cu privire la sarcinile partidului în domeniul dezvoltării economiei naţionale şi ridicării continue a nivelului de trai material şi cultural al oamenilor muncii*, în *loc. cit.*, p. 495.

3. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 81/1953, f. 164. La şedinţă au participat: Radu Boureanu, Astalosz István, Maria Banuş, Mihail Davidoglu, Nicolae Moraru, Sütö Andras, Petre Iosif, Aurel Baranga, Silvian Iosifescu, A. Şahighian, Aurel Mihale, Mihai Beniuc, Dumitru Corbea, Alexandru Jar, Traian Şelmaru, Ion Vitner, Ov.S. Crohmălniceanu, Nina Cassian, Eugen Jebeleanu, Victor Frunză, Ury Benador.

L. Răutu făcea referire la Decretul nr. 490 adoptat la 21 noiembrie 1953, privind modificarea Decretului nr. 4/1952 prin care se reglementa impozitul pe veniturile populației. Noul act normativ își propunea să ridice nivelul de trai material și cultural al muncitorilor și funcționarilor prin reducerea în medie cu 30% a cotelor de impozite asupra salariilor muncitorilor, funcționarilor și oamenilor de litere, artă și știință[1]. Pensiile celor din urmă, indiferent de cuantum, erau scutite de impozit. Impozitul asupra veniturilor oamenilor de litere, artă și știință, realizate din profesiunea lor, precum și asupra veniturilor artiștilor, realizate în afara locului permanent de muncă, se percepe la fiecare loc de plată a venitului[2].

Vorbind despre condiția materială a scrisului după 1953, Marian Popa notează că baza materială a literaturii s-a extins atât în ceea ce privește circumstanțele actului productiv, cât și valorificarea lui: „În 1954, în cadrul unei întâlniri a celor mai importanți scriitori oficializați cu *primul ministru* [*sic! subl. n.*] Petru Groza [de fapt, președintele Prezidiului Marii Adunări Naționale, *n. n.*], Zaharia Stancu se referă la dificultățile materiale ale scriitorilor noi: un decret prompt al Consiliului de Miniștri limitează la 15% impozitul pe drepturile de autor, creatorilor oferindu-li-se și noi case de creație și odihnă."[3] În anul următor au intervenit și alte câteva precizări legate de impozitele care trebuiau achitate de oamenii de cultură. Decretul nr. 153/1954 privitor la impozitul pe veniturile populației stabilea la art. 1 că sunt supuși impozitului pe venit inclusiv oamenii de litere, artă și știință, precum și liber-profesioniștii. Dar existau câteva categorii scutite de impozit: eroii muncii socialiste, pentru toate câștigurile din muncă,

1. *Buletinul oficial*, anul II, nr. 48, 21 noiembrie 1953, p. 495.
2. *Ibidem*, p. 496.
3. Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol. I, *23 august 1944–22 decembrie 1989*, versiune revizuită și augmentată, Editura Semne, București, 2009, p. 734.

laureații Premiilor de Stat (numai pentru aceste premii); elevii și studenții, pentru bursele care nu depășesc 200 de lei lunar[1]. Legea stabilea că impozitele asupra veniturilor oamenilor de litere, artă și știință și asupra veniturilor artiștilor, care sunt obținute în afara locului permanent de muncă unde sunt salariați, se realizează pe fiecare loc de plată a veniturilor potrivit următoarelor cote:

Venitul anual impozabil (în lei)	Impozitul anual		
Până la 2 400	2% asupra sumei venitului		
2 401–3 600	72 lei + 6%	pt. ceea ce depășește	2 400
3 601–4 800	144 lei + 7%	„	3 600
4 801–6 000	228 lei + 9%	„	4 800
6 001–7 200	336 lei + 11%	„	6 000
7 201–9 600	468 lei + 13%	„	7 200
9 601–12 000	780 lei + 15%	„	9 600
Peste 12 000	1 140 lei + 16%	„	12 600[2]

Sursa: Buletinul Oficial, 11 mai 1954

Practic, cotele de impozitare erau aceleași cu cele stabilite în noiembrie 1953, prin Decretul nr. 490. Impunerea veniturilor în cazul profesorilor, arhitecților, tehnicienilor și inginerilor liber-profesioniști era mai mare: pentru un venit anual de 3 001–5 000 de lei impozitul era de 240 de lei + 16% pentru ceea ce depășește 3 000 de lei. În cazul unui venit și mai consistent (între 8 001 și 15 000 de lei anual), impozitul era de 1 250 de lei + 31% pentru ceea ce depășește 8 000 de lei[3]. Încă din 1952 era în vigoare un decret-lege care acorda anumite scutiri la plata impozitelor inclusiv pensionarilor din

1. *Buletinul oficial*, anul III, nr. 27, 11 mai 1954, p. 163.
2. *Ibidem*, p. 165.
3. *Ibidem*.

rândurile scriitorilor, artiştilor şi altor categorii de intelectuali. Prin Decretul nr. 18 din 1952, clădirile aparţinând pensionarilor sau membrilor familiilor lor, cu care locuiesc împreună, erau scutite de impozitul local, dacă nu aveau alt venit în afara pensiei, iar în familie nu exista nici un membru capabil de muncă, în afara gospodinei sau elevilor şi studenţilor[1]. Punerea în aplicare a acestui decret a durat însă câţiva ani.

În decursul anilor 1950 au existat alte câteva scutiri de impozit atât pentru „oamenii de litere şi artă", cât şi pentru evenimente artistice ale unor organizaţii politice (tineretul comunist), spectacolele publice etc. Decretul nr. 236 din 27 mai 1953 privind anularea unor rămăşiţe de impozite şi pentru desfiinţarea unor taxe stipula că rămăşiţele din impozite, taxe, majorări şi amenzi fiscale mai vechi de 1 ianuarie 1952, datorate de muncitori, funcţionari, *literaţi, oameni de ştiinţă şi artă*, meseriaşi cooperativizaţi, membri ai gospodăriilor agricole colective şi ai întovărăşirilor de tip TOZ, ţărani cu gospodării mici şi mijlocii şi pensionari, se anulează din momentul publicării legii în limita sumelor rămase neachitate la această dată. Acţiunile penale îndreptate contra (foştilor) datornici încetau, iar hotărârile de condamnare nu se mai executau[2]. În primăvara anului 1957, prin Decretul nr. 148/1957 erau scutite de impozite şi taxe unele manifestaţii artistice, culturale şi sportive iniţiate de Uniunea Tineretului Muncitor[3]. Se aplica o scutire atât pentru încasări, cât şi pentru veniturile obţinute de UTM din 1 martie până la 15 august 1957, în vederea participării la Festivalul Mondial al Tineretului de la Moscova. Mai multe săli de spectacol urmau să fie puse la dispoziţia UTM, organizaţie care era scutită şi de achitarea impozitului pe clădirile ce îi aparţineau. La acest ultim capitol al taxelor locale,

1. *Ibidem*, anul IV, nr. 4, vineri, 18 ianuarie 1952, p. 30.
2. *Ibidem*, anul II, nr. 18, 5 iunie 1953, p. 182.
3. *Ibidem*, anul VI, nr. 13, 26 aprilie 1957, p. 95.

oamenii de litere şi arte erau discriminaţi pozitiv, fiind incluşi în categoria din care făceau parte muncitorii şi meseriaşii cooperativizaţi. Astfel, art. 8 din Decretul nr. 18 din 1952 stipula că impozitul se calculează asupra valorii clădirilor cu anumite cote: 1% asupra clădirilor aparţinând muncitorilor, funcţionarilor, oamenilor de litere, artă şi ştiinţă, meseriaşilor cooperativizaţi; şi 1,50% în cazul clădirilor aparţinând meseriaşilor necooperativizaţi, micilor industriaşi, comercianţilor[1]. Acelaşi decret, privind stabilirea impozitelor şi taxelor locale, a fost modificat în 1958 şi prevedea înlesniri pentru diverse categorii de intelectuali. În noua formulare, art. 15 stipula că impozitul anual pe terenurile aflate în raza oraşelor, pentru terenurile virane şi pentru suprafeţele ce depăşesc curţile, se reduce cu 50% în cazul „oamenilor de litere, artă şi ştiinţă" (puşi din nou pe aceeaşi treaptă cu muncitorii, funcţionarii, meseriaşii cooperativizaţi şi membrii unităţilor agricole cooperatiste)[2].

Legislaţia comunistă a stabilit la începutul anilor 1950 şi norma locativă necesară pentru o persoană, norma sanitară, care era de 8 mp. Decretul nr. 78/1952 pentru normarea, repartizarea şi folosirea suprafeţei locative şi reglementarea raporturilor între chiriaşi şi proprietari prevedea la art. 7 că au dreptul la o suprafaţă pentru locuit suplimentară, peste norma locativă: eroii muncii socialiste, cei decoraţi cu ordinele republicane, oamenii de ştiinţă emeriţi, artiştii poporului, artiştii emeriţi, maeştri emeriţi ai artei, profesorii emeriţi, învăţătorii emeriţi, membrii Academiei şi ai institutelor de ştiinţă, profesorii şi conferenţiarii din învăţământul superior[3]. Acestor categorii de intelectuali li se putea da o cameră separată sau, în caz că nu era posibil, 10 mp în plus (până la 20 mp în cazul membrilor Academiei şi ai institutelor de ştiinţă, profesorilor

1. *Ibidem*, anul IV, nr. 4, vineri, 18 ianuarie 1952, p. 30.
2. *Ibidem*, anul VII, nr. 12, 10 martie 1958, p. 126.
3. *Ibidem*, anul IV, nr. 17, 5 aprilie 1952, p. 138.

şi conferenţiarilor universitari). În schimb, familiile de intelectuali considerate privilegiate, inclusiv din punct de vedere locativ, ataşate vechiului regim burghez, precum cea a lui Barbu Slătineanu, erau nevoite să primească numeroşi chiriaşi. Arhitectul Şerban Sturdza, nepotul lui Barbu Slătineanu, îşi aminteşte de vremurile în care casa bunicului său, celebrul colecţionar şi om de artă, a trebuit să se împartă pentru mai mulţi chiriaşi: „sub comunişti, casa a fost la un moment dat ocupată complet. În fiecare cameră locuia câte o familie. La un moment dat, conviețuiau între aceşti pereţi opt familii străine plus a noastră. Relaţia cu chiriaşii a fost relativ bună. Probleme apăreau la baie şi bucătărie, care erau comune pentru cinci familii. Vremuri foarte dure..."[1]

Dar legea pentru reglementarea relaţiilor dintre proprietari şi chiriaşi a avut şi consecinţe imprevizibile, nedorite de autorităţile politice, în sensul că le-a impus o chirie greu de achitat noilor locatari ai unor case expropriate, fie ei activişti culturali, fie scriitori şi oameni de ştiinţă ataşaţi regimului. Un reprezentant al puterii, Petre Iosif[2], recunoştea situaţia la o şedinţă de prelucrare a Hotărârilor Plenarei din august 1953, reuniune la care au participat mai mulţi creatori, scriitori şi artişti: „O sarcină imediată care revine după apariţia acestei Hotărâri, atât org[anizaţiei] de bază, cât şi conducerii Uniunii [Scriitorilor] este să studieze şi să pregătească temeinic propuneri pentru îmbunătăţirea condiţiilor de viaţă a scriitorilor. Este un lucru care pare mărunt, dar asupra căruia vreau să atrag atenţia. Este vorba de o anumită parte a legii chiriilor; dacă cea mai mare parte a acestei legi este admirabilă, partea

1. Rodica Nicolae, „Arhitect Şerban Sturdza. Don Quijote există!", în *Cariere*, miercuri, 16 mai 2007 (http://www.cariereonline.ro/-articol/arhitect-serban-sturdza-don-quijote-exista). Accesat pe 19 iulie 2010.

2. Director al Şcolii de Literatură şi Critică Literară „Mihail Eminescu".

care are caracterul cel mai ascuțit de clasă loveşte în activul de partid, în oamenii de partid, în oamenii de artă, în oamenii de ştiință. Elementele burgheze nu se mai află în asemenea spații mari. Au ieşit sau au fost scoşi; au rămas activiştii, academicieni, oameni de artă. Trebuie revăzută această chestiune care este un obiect de frământare."[1]

Alte acte normative se refereau la impozitele pe spectacolele publice, pe circulația unor produse culturale şi pe actele de transfer al unor proprietăți în beneficiul unor instituții artistice; spre exemplu, Decretul nr. 114/1960 abroga unele dispoziții din Decretul nr. 609 din 30 decembrie 1955 privind impozitul pe spectacole. Era abrogat Capitolul al II-lea intitulat *Dispoziții privitoare la întreprinderile, organizațiile şi persoanele particulare*, cu art. 9 şi art. 10[2]. În noiembrie 1953 a fost modificat şi Decretul nr. 58/1950, operându-se reducerea la 5% a cotelor de impozit pentru circulația unor produse culturale, lucrări de artă plastică, *atunci când aveau un caracter politic şi educativ*; era vorba de: busturi şi sculpturi lucrate în ipsos, busturi metalice, picturi din orice fel de material, fotografii şi litografii, lucrări originale de artă grafică servind pentru afişaj[3]. Decretul din 29 iulie 1954 de înființare a Circului din Bucureşti stabilea că actele prin care se treceau, cu orice titlu, în proprietatea statului, bunuri de orice fel, destinate dotării Circului de Stat, erau scutite de orice impozit sau taxe[4]. Începând din decembrie 1954 donațiile făcute statului erau scutite de achitarea oricăror impozite şi taxe.

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 42/1953, f. 20.
2. *Buletinul oficial*, anul IX, nr. 5, 28 martie 1960, p. 27.
3. *Ibidem*, anul III, nr. 45, 5 noiembrie 1953, p. 469.
4. *Ibidem*, anul III, nr. 36, 3 august 1954, p. 309.

Drepturile de autor

Ioana Macrea-Toma a remarcat faptul că în statutele Uniunii Scriitorilor din 1949 şi 1962, prevederile legate de beneficiile care decurgeau din simpla admitere în uniune erau fie absente, fie vag amintite. Dar aceste beneficii (între altele, posibilitatea de a fi apărat în probleme ce ţineau de drepturi de autor, morale şi patrimoniale) existau în practică[1], iar din 1956 au fost recunoscute explicit de legea dreptului de autor, care la art. 18 stipula că „apărarea şi urmărirea dreptului de reprezentare sau executare a operei este în sarcina uniunii sau asociaţiei respective de creatori"[2]. Mai mulţi scriitori influenţi, bine situaţi din punct de vedere politic şi agreaţi de conducerea PMR, au insistat – mai ales după 1953 – asupra adoptării unei noi legi, mai generoasă cu creatorii, a dreptului de autor. În sus-amintitul său raport, din 1955, Mihai Ralea abordează şi problema drepturilor de autor. Potrivit fostului şi viitorului director al *Vieţii româneşti*, se impunea atât o lege a drepturilor de autor pentru artele plastice, cât şi un nou act normativ privind dreptul de autor pentru scriitori, considerând că tarifele încasate de creatori pentru operele lor – până la acel moment – erau „cam mici". După calculele lui Mihai Ralea, un scriitor care publica un roman de 400–500 de pagini, la care muncise doi ani, primea în medie aproximativ 30 000 de lei; adică doar 700–1 000 de lei venit lunar, dacă se ţinea cont şi de timpul scurs până la tipărirea propriu-zisă[3]. Astfel s-a ajuns la patologii ale scrisului literar: cărţi de mari dimensiuni (peste 700 de pagini), precum şi creşterea artificială a tirajelor, pe baza unor relaţii personale[4], cu

1. Ioana Macrea-Toma, *op. cit.*, p. 39.

2. *Buletinul oficial*, anul V, nr. 18, 27 iunie 1956, p. 124.

3. Mihai Ralea, *Raport asupra atitudinii intelectualilor faţă de regim şi a calităţii producţiei intelectuale*, în *loc. cit.*, p. 124.

4. Într-un document despre deficienţele din politica editorială, identificând şi cauzele pentru care multe cărţi tipărite în tiraje foarte mari

scopul de a se mări cuantumul dreptului de autor. Achitarea onorariilor în aceste cazuri, la finele anului 1955, era guvernată de mai multe acte normative: Legea asupra proprietății literare și artistice, din 28 iunie 1923, Legea nr. 596 din 24 iulie 1946 (privind contractul de editare și dreptul autorului asupra operei literare), Decretul nr. 19 din 16 februarie 1951 (privind drepturile de autor asupra operelor susceptibile a fi tipărite), Decretul nr. 428 din 13 noiembrie 1952 (de modificare a decretului nr. 19/1951), art. 5 și art. 7 din Decretul nr. 591 din 24 decembrie 1955 (pentru reglementarea contractelor privitoare la executarea lucrărilor de artă plastică, precum și a achizițiilor de lucrări de artă plastică și de obiecte de muzeu).

Legea privind dreptul de autor (Decretul nr. 321) a fost aprobată de guvern la 18 iunie 1956 (și publicată la 27 iunie 1956)[1], fiind concepută și aprobată, nu întâmplător, imediat după consfătuirea tinerilor scriitori din 20–21 martie 1956 și în timpul Congresului Scriitorilor din 18–23 iunie 1956[2]. În mod simbolic, cel care semna decretul nu era președintele Prezidiului MAN, ci vicepreședintele: Mihail Sadoveanu, abia ales președinte de onoare al Uniunii Scriitorilor. Aparent, legea era foarte generoasă. Dreptul de autor era garantat la fel ca și dreptul la inviolabilitatea operei (încălcat în practică)[3]. Actul normativ definea obiectul dreptului de autor, precum și conceptul de *operă* și preciza clar la art. 37 că „sumele de

---

nu se vând, instructorii de la Sectorul Edituri consemnau: „aplicarea nejustă a legii dreptului de autor prin încadrarea lucrărilor în categoriile de calitate după criterii de persoană (la Editura Tineretului, ESPLA)"; ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 9/1954, f. 68.

1. *Buletinul oficial*, anul V, nr. 18, 27 iunie 1956, pp. 121–126.

2. Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol. I, *ed. cit.*, p. 732; Ana Selejan, *Literatura în totalitarism. 1955–1956*, Editura Cartea Românească, București, 1998, pp. 12–36.

3. *Buletinul oficial*, anul V, nr. 18, 27 iunie 1956, pp. 121–122.

bani datorate autorului în baza dreptului de autor se bucură de aceleaşi garanţii ca şi salariile şi nu pot fi urmărite decât în aceleaşi condiţii". Pe de altă parte, anumite prevederi, cum erau cele de la art. 16, puteau genera şi abuzuri: „opera artistică creată de autorul salariat al unei organizaţii socialiste, în cadrul obligaţiilor rezultând din raportul de muncă, poate fi folosită de acea organizaţie pentru scopuri strâns legate de activitatea sa, *fără consimţământul autorului* [*subl. n.*], cu plata remuneraţiei stabilite pentru aceste cazuri şi cu respectarea tuturor celorlalte drepturi de autor"[1].

Deşi avea numeroase prevederi, dând impresia de exhaustivitate, legea lăsa clarificarea unor chestiuni importante pe seama hotărârilor de guvern. Spre exemplu, la art. 23 se stipula că: „prin Hotărâre a Consiliului de Miniştri se vor reglementa normele de remunerare a autorilor şi se vor stabili tarifele şi modalităţile de plată"[2]. De asemenea, Decretul nr. 321 nu stabilea limitele dreptului de autor asupra operelor de arhitectură, care depindea tot de o decizie guvernamentală[3]. Până în 1965 a mai existat o singură modificare a legii, prin Decretul nr. 358 din 3 august 1957, care schimba prevederile de la art. 41, vizând termenele privind dreptul de autor şi exerciţiul lui[4]. La sfârşitul deceniului, prin Decretul nr. 474/1959 a fost modificat şi Decretul nr. 31 din 29 ianuarie 1949 pentru stimularea activităţii ştiinţifice, literare şi artistice[5], adică prima formă legiferată, de după 1944, prin care statul a atras pecuniar, de

1. *Ibidem*, p. 124.
2. *Ibidem*, p. 125.
3. Vezi art. 42: „Reglementarea dreptului de autor asupra operelor de arhitectură se va stabili prin Hotărâre a Consiliului de Miniştri potrivit principiilor cuprinse în prezentul decret şi ţinând seama de condiţiile specifice decurgând din relaţiile dintre autor, constructor şi beneficiar."
4. *Buletinul oficial*, anul VI, nr. 21, 3 august 1957, p. 149.
5. *Ibidem*, anul VIII, nr. 30, 17 decembrie 1959, p. 245.

partea sa, principalele instituții ale creației spirituale[1] – cum denumea Ana Selejan actul normativ. Legea s-a modificat în sensul accentuării unor măsuri cu caracter social menite să susțină financiar familia unei personalități culturale dispărute, prin acordarea condiționată a unui „sprijin material lunar de 75% din indemnizație văduvei și copiilor minori ai membrilor Academiei RPR, cetățeni români, decedați"[2].

În legătură cu aspectele financiare ale politicilor culturale, mai trebuie adăugat un lucru. De-a lungul deceniului șase au existat numeroase solicitări ale Ministerului (CpA/Ministerul Culturii/CSCA etc.) și ale instituțiilor culturale de suplimentare a fondurilor bugetare pentru investiții și evenimente artistice. Conducerea guvernului și a Ministerului de Finanțe a fost de multe ori reticentă cu îndeplinirea acestor cereri, în timp ce Secțiile ideologice au oscilat cu recomandările de suplimentare/tăiere/menținere a subvențiilor în funcție de prioritățile politico-propagandistice de moment[3]. Pe de o parte, din zona *Agitprop* se transmitea un mesaj care sublinia nevoia susținerii materiale a mediului cultural, care se regăsește într-un referat cu privire la activitatea Direcției Generale a Artelor din Ministerul Culturii, datat 21 iunie 1956: „În viața instituțiilor artistice sunt o serie de greutăți care frânează dezvoltarea lor (nu pot reîmprospăta colectivele, salarizarea), de aceea este necesar ca Ministerul Culturii să urgenteze hotărârea privind legea teatrelor. [...] Deoarece viața culturală întâmpină serioase dificultăți din cauza modului defectuos în care se face finanțarea instituțiilor artistice, Ministerul Culturii ar trebui

1. Ana Selejan, *Literatura în totalitarism. 1949–1951*, Editura Thausib, Sibiu, 1994, p. 8.

2. *Buletinul oficial*, anul VIII, nr. 30, 17 decembrie 1959, p. 245.

3. Pentru disputa în jurul bugetului culturii și al educației, în cazul sovietic, vezi Paul R. Gregory, *The Political Economy of Stalinism. Evidence from the Soviet Secret Archives*, Cambridge University Press, Cambridge *et al.*, 2004, p. 237.

să analizeze această latură şi să facă propuneri de modificare de la sistemul general Consiliului de Miniştri"[1]. Pe de altă parte, periodic, instructorii acestor secţii ideologice au invocat ideea de *profit* şi rentabilitate în context comunist (*Hozrasciot*), adică de gospodărire chibzuită. Acelaşi referat menţionează câteva instituţii artistice care fac cheltuieli în materie de scenografie şi aduc venituri cu mult sub nivelul acestor cheltuieli; cum statul atribuia an de an sume importante pentru aceste instituţii, referatul conchidea că: „Ar fi bine ca, cu titlu de experienţă, să se introducă hozrasciotul, deocamdată în câteva instituţii."[2] Pentru autofinanţarea unor instituţii culturale sau pentru creşterea bugetelor (locale) pentru investiţiile culturale s-a luat în calcul şi sporirea taxelor de vizitare (a muzeelor, a monumentelor istorice). Guvernul a apelat la o astfel de soluţie în martie 1958, prin Decretul de modificare a impozitelor şi taxelor locale; art. 353 prevedea că: „pentru vizitarea monumentelor istorice, Sfaturile populare pot percepe taxe de vizitare între 0,50 şi 2 lei de persoană. Aceste taxe vor fi folosite ca mijloace speciale extrabugetare de comitetele executive ale sfaturilor populare, comunale sau orăşeneşti, pentru întreţinerea monumentelor istorice. În cazul când vizitarea monumentelor istorice este organizată de instituţii de învăţământ de orice grad, cum şi de unităţi militare, pe grupe de elevi, studenţi sau ostaşi, nu se datorează această taxă[3].

În principiu, pentru a se preveni atitudinile dezorganizatoare ce afectau buna lor funcţionare (din punct de vedere artistic, dar mai ales economic–financiar), instituţiile importante de cultură trebuiau să aibă *Consilii de judecată tovărăşească* responsabile pentru respectarea disciplinei muncii şi a regulilor

1. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 58/1956, f. 59.

2. *Ibidem*.

3. *Buletinul oficial*, anul VII, nr. 12, 10 martie 1958, p. 126.

de convieţuire socialistă[1]. Uneori, însă, echilibrul financiar al unor Uniuni de creaţie era periclitat chiar de guvern, prin diferitele ministere care nu se grăbeau să achiţioneze servicii şi lucrări de artă. Spre exemplu, Uniunea Artiştilor Plastici şi creatorii săi au mizat în anul 1954 pe un sprijin financiar din partea statului, în condiţiile dispariţiei colecţionarilor particulari, materializat prin achiziţionarea substanţială de lucrări. Cum la finele lui 1954 fondurile guvernamentale pentru achiziţii de lucrări plastice nu au fost direcţionate la timp pentru destinaţia iniţială, Secţia ideologică identifica o posibilă soluţie. O informare despre expoziţiile regionale din Cluj, Timişoara, Iaşi şi Târgu Mureş şi despre stadiul pregătirii Expoziţiei Anuale de Stat, datată 10 noiembrie 1954, aprecia că „se consideră necesară deschiderea Expoziţiei Anuale de Stat şi din cauze bugetare. În baza HCM 294 din 1954, ministerele şi sfaturile populare au fost dotate cu fonduri pentru achiziţii de lucrări plastice în sumă de 2 500 000 de lei. Aceste fonduri trebuie folosite achiziţionând din expoziţii lucrări. [...] Pentru rezolvarea situaţiei bugetare, propunem: să se facă achiziţionările de către Ministerul Culturii a lucrărilor valoroase deja terminate în ateliere şi din expoziţiile regionale; până în 30 decembrie [1954], Ministerul Culturii să achiziţioneze lucrările ce se vor termina între timp. De asemenea, Ministerul Culturii să contracteze comenzi de stat cu diferiţi artişti asupra operelor valoroase aflate încă în lucru, până în februarie–martie [1955]"[2].

1. *Ibidem*, anul II, nr. 27, 29 august 1953, p. 331.

2. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 18/1954, ff. 68-69.

Secția de Propagandă, editurile şi politica de difuzare a cărții

Tirajele de masă şi sistemul de difuzare a cărții

Naționalizarea din 1948 a însemnat sfârşitul editurilor, tipografiilor şi al librăriilor particulare. Editura Fundațiilor Regale avea să devină Editura de Stat Pentru Literatură şi Artă, iar un an mai târziu au apărut şi alte importante edituri de stat: Editura Academiei RPR, Editura Tehnică, Editura Tineretului, Editura în Limbi Străine, Editura pentru Cultură Fizică şi Sport, Editura Militară[1]. În anul 1949 a luat ființă şi forul tutelar, Direcția Generală a Editurilor, Întreprinderilor Poligrafice şi Difuzării Cărții (denumită ulterior Direcția Generală a Editurilor, Poligrafiei şi a Difuzării cărții şi Direcția Generală a Editurilor şi Difuzării cărții). Regimul comunist a încurajat tipărirea în tiraje de masă a clasicilor marxism-leninismului, a literaturii beletristice realist socialiste, a diverselor lucrări de propagandă (politică, culturală, ştiințifică de nuanță ateistă etc.), ca şi a manualelor şcolare (în 1951 a fost înființată Editura de Stat pentru Literatură Didactică şi Pedagogică). Numai în anul 1953 au fost editate 2 875 de cărți şi broşuri cu un tiraj de 47 de milioane exemplare, iar între 1949 şi 1953 au apărut 13 972 de titluri însumând 258 de milioane de

1. Dorina N. Rusu, „Editură", în *Dicționarul general al literaturii române*, vol. III, *E–K* (coordonator general: Eugen Simion), Bucureşti, Academia Română–Editura Univers Enciclopedic, 2005, p. 10.

exemplare[1]. Recent, criticul şi istoricul literar Ion Bogdan Lefter a surprins foarte bine realitatea tirajelor de masă de la începutul anilor 1950, dar nu numai: „Să nu-şi imagineze cineva că dictatura a făcut din România o ţară de cititori pasionaţi; vorbim despre minoritatea cultivată a publicului, aşa-numitul «public intelectual». Tirajele anumitor categorii de cărţi erau destul de mari, «astronomice» dacă le comparăm cu cele de azi, dar nu atât de colosale încât să ajungă la tot poporul. Doar la începuturile comunismului, când se tipărea pentru umplerea noilor biblioteci săteşti din toată ţara, s-au înregistrat tiraje «de masă», de sute de mii de exemplare, dar atunci literatura nu era literatură, ci – de cele mai multe ori – pură propagandă. Lucrurile s-au stabilizat apoi, în anii 1960–1970, la câteva zeci de mii de exemplare pentru proză şi la câteva mii pentru poezie…“[2] Totuşi, în anii 1950, sistemul de difuzare a cărţii – mai ales în zonele rurale – era deficitar, deşi nu mai puţin de cinci instituţii şi organizaţii răspundeau de întregul proces de distribuire a publicaţiilor şi a beletristicii la sate (Ministerul Culturii, CENTROCOOP, CCS, UTM, Ministerul Agriculturii şi Silviculturii). În 1954, cooperativele săteşti au preluat spre difuzare cărţi în valoare de 4 491 000 de lei, ceea ce reprezenta doar 4,5% din întreaga producţie de carte. În acelaşi timp, valoarea cărţilor vândute de cooperative cititorilor nu atingea nici 1% din întreaga producţie, iar unele vânzări au fost impuse sătenilor prin constrângere, realitate recunoscută şi criticată (ipocrit) şi de instanţele ideologice ale CC al PMR[3].

---

1. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 9/1954, ff. 37 şi 58.

2. Ion Bogdan Lefter, „De-ale cărţilor, sub comunism… “, în *Viaţa românească*, 5–6, 2010.

3. Într-un document al Sectorului Edituri *cu privire la politica editorială în lumina realizărilor anului 1953*, din 1 iunie 1954, se preciza că: „Deşi în anul 1953 s-a reuşit să se asigure pătrunderea cărţii până în cele mai îndepărtate sate, aceste cărţi se învechesc sub tejghelele cooperativelor *sau sunt «vândute» ţăranilor folosindu-se metode nejuste*

Timp de mai bine de un deceniu instanțele ideologice au fost într-o permanentă căutare a unui cadru instituțional adecvat pentru sistemul editorial, care să faciliteze pătrunderea publicațiilor oficiale în cele mai îndepărtate locuri. La mijlocul deceniului șase au existat mai multe propuneri de reformă instituțională în domeniul distribuirii cărților la sate. La 22 ianuarie 1955, Sectorul Edituri din cadrul SPA aprecia ca necesară elaborarea unui proiect de hotărâre a Consiliului de Miniștri și a CC al PMR care să stabilească, printre altele, următoarele măsuri: CENTROCOOP-ul să se ocupe de difuzarea cărților în zonele rurale; în cadrul CENTROCOOP-ului urma să se înființeze un serviciu special care să răspundă de această difuzare și să țină legătura directă cu președintele Cooperației de Consum; de asemenea, la fiecare cooperație regională trebuia să se înființeze un post pentru un activist care să îndrume difuzarea cărții, prin cooperative, iar îndrumătorii raionali ai Centrului de Librării și Difuzare a Cărții (CLDC) să treacă la cooperație; pentru o răspândire mai largă a cărții urma să se mărească numărul standurilor și chioșcurilor permanente în locurile aglomerate ca: piețe, târguri, gări etc., în paralel cu încurajarea – de către CLDC – a contractării de cât mai multe abonamente pentru diverse colecții ale editurilor. Planificatorii de politică a cărții mai preconizau – pentru atragerea unui număr mare de cititori – înființarea, după model cehoslovac, a unei mișcări asemănătoare cu inițiativa Fucik[1], de stimulare a lecturii. Proiectul mai prevedea ca în fiecare organizație de bază să existe un propagandist al cărții „care să difuzeze cartea la locul de muncă, în fabrici, instituții, șantiere,

---

[*subl. n.*]"; ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 9/1954, f. 67.

1. După numele scriitorului comunist cehoslovac Iulius Fucik, victimă a naziștilor, autorul unor însemnări care au fost traduse și în română – Iulius Fucik, *Reportaj cu ștreangul la gât*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1951.

iar la sate – în rândul *țăranilor muncitori* [*subl. n.*]"[1] și ca în fiecare instituție și întreprindere cu peste 300 de salariați să existe chioșcuri cu cărți[2].

Sectorul Edituri și reforma instituțională

Sectorul Edituri a preferat să citească printr-o grilă politică problemele grave de difuzare și de creștere a stocului de cărți și să nu vadă suprasaturarea cititorilor cu cărți conținând un pronunțat mesaj ideologic și propagandistic care nu era deloc atractiv pentru o parte însemnată a publicului. Linia ideologică intransigentă era trasată de la vârful SPA; încă din februarie 1953, Leonte Răutu îi identifica pe pretinșii vinovați de sabotaj plasați chiar în fruntea Direcției Generale a Editurilor, Poligrafiei și a Difuzării cărții. Șeful SPA pornea de la un scenariu conspirationist, imaginând un complot al naționaliștilor burghezi, indiferent de etnie (români, evrei etc.), menit să submineze sistemul editorial comunist: „Suntem vecini aci cu Direcția Generală EPD[3]. Acele posturi serioase sunt ocupate de oameni excluși din partid, oameni propuși să fie excluși, de foști oameni ai patronilor, spărgători de greve, *sioniști, cuziști, care sunt în foarte bune relații* [*subl. n.*]"[4]. Sectorul Edituri considera că până la elaborarea proiectului de hotărâre sus amintit – care acorda atribuții sporite CENTROCOOP – erau necesare măsuri de urgență pentru rezolvarea câtorva probleme care îngreunau buna desfășurare a difuzării cărții.

1. Sintagma *țărani muncitori* îi excludea pe țăranii chiaburi și, de multe ori, pe cei mijlocași de la expunerea la propaganda prin carte.

2. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 9/1954, f. 5.

3. Direcția Generală a Editurilor, Poligrafiei și a Difuzării cărții; în 1954 a devenit Direcția Generală a Editurilor și Difuzării cărții.

4. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 81/1953, ff. 273–274.

Potrivit instructorilor CC al PMR, Direcția Difuzării, care avea menirea să desfășoare o muncă de concepție și de studiu în domeniul „repartizării juste" a cărților, nu-și îndeplinea această sarcină. De asemenea, politica de tiraje și popularizare dusă de această direcție nu și-ar fi atins scopul, contribuind în mare măsură la creșterea stocului de cărți. În ceea ce privește organizarea muncii la CLDC (Baza Carte), planificatorii politicii editoriale erau de părere că și aici există grave deficiențe, deoarece o mare parte dintre salariații acestei întreprinderi erau încadrați în posturi de șefi, iar unele servicii și secții existau numai pe hârtie. Instructorii Sectorului Edituri oferea și exemple: la serviciul de popularizare lucrau nouă salariați, dintre care patru erau încadrați în posturi de șefi, iar acest număr mare de conducători genera un birocratism pernicios. Lipsurile erau puse pe seama faptului că la nivelul conducerii Direcției Difuzării s-a produs fenomenul birocratizării, că în întregul sistem de difuzare exista o rutină, pornind de la conducerea Direcției, care împiedica găsirea și aplicarea unor metode eficiente în difuzarea și popularizarea cărții. În încheiere, instructorii Sectorului Edituri propuneau și adoptarea altor măsuri pentru îmbunătățirea rapidă a situației difuzării: reorganizarea sistemului de difuzare a cărții prin desființarea Direcției de Difuzare și contopirea ei cu CLDC (Baza Carte), formând o nouă direcție operativă, cu „gospodărie chibzuită", subordonată Ministerului Culturii, iar în cadrul Ministerului să se înființeze două posturi de consilieri specialiști în problemele difuzării cărții; desființarea serviciilor de popularizare din cadrul editurilor și înființarea unui serviciu central de popularizare care să funcționeze în cadrul noii forme propuse în sistemul de difuzare; înlocuirea unor cadre cu metode învechite de muncă cu cadre mai bine pregătite eliberate în urma restructurărilor făcute în edituri[1].

1. *Ibidem*, dosar nr. 9/1954, ff. 5–6.

În sfera de preocupări a responsabililor cu editurile din aparatul Comitetului Central intra şi problema cărţilor cu tiraj nejustificat de mare care nu se vindeau, în timp ce volumele cu succes la public erau editate în tiraje insuficiente. Chestiunea era delicată deoarece cărţile de succes, care aspirau la statutul de *bestseller* într-un spaţiu editorial comunist închis şi neconcurenţial, nu erau neapărat dezirabile din punct de vedere ideologic (romanul din 1954 al lui Radu Tudoran, *Toate pânzele sus!*, de exemplu[1]). O informare a Sectorului Edituri, din 22 februarie 1954, privind modalităţile de popularizare a cărţii surprinde această inadecvare din sistemul editorial: „Cerinţele de cărţi ale oamenilor muncii nu sunt satisfăcute în întregime. Se mai editează multe cărţi al căror tiraj este prea mare, nu sunt dorite de cititori, iar altele care sunt preferate apar într-un tiraj mic".[2] Răspunzătoare pentru această situaţie erau considerate instituţii precum Ministerul Culturii, Ministerul Învăţământului, Sfaturile populare, UTM-ul, CENTROCOOP-ul etc., care ar fi făcut extrem de puţin pentru stimularea interesului pentru carte (îndeosebi la nivelul ţărănimii muncitoare). Instructorii SE nu identificau o soluţie pe termen scurt, mai ales că reducerea fondurilor de popularizare şi de deplasări pentru 1954 împiedica îmbunătăţirea rapidă a acestei situaţii. Teoretic, popularizarea cărţii se făcea de către organele Ministerului Culturii şi era sprijinită de către diferite organizaţii de masă şi departamente. În mod direct, popularizarea era realizată de Direcţia Generală a Editurilor şi Difuzării Cărţii, prin întreprinderile tutelate şi prin publicaţia „Difuzarea cărţii"[3]. Într-un document intitulat *Cu privire la politica editorială în lumina realizărilor anului 1953*, din

1. Eugen Negrici, *Literatura sub comunism. Proza*, Editura Fundaţiei Pro, Bucureşti, 2002, p. 30.

2. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 9/1954, f. 37.

3. *Ibidem*.

1 iunie 1954, se preciza că răspunderea principală pentru lipsurile din activitatea editorială revenea Direcției Generale a Editurilor și Difuzării Cărții din Ministerul Culturii, „care n-a reușit să devină un for de conducere ideologică și culturală" a domeniului editorial. Documentul elaborat de Sectorul Edituri identifica și alte responsabilități: „Direcția Generală EDC nu a urmărit – pe baza unui plan sistematic – creșterea cadrelor redacționale din edituri. [...] Ministerul Culturii nu a asigurat cadre de conducere calificate (directori, redactori principali) care să poată îndruma creația originală și să facă în același timp educația numeroaselor elemente tinere și cu experiență redusă care constituie majoritatea redactorilor din edituri."[1]

Reorganizarea sistemului editorial

O coincidență face ca, în vara anului 1954, Mihai Șora – abia demis din funcția de șef de secție la Editura în Limbi Străine din cadrul IRRCS – să fie numit redactor-șef, responsabil al Compartimentului de valorificare a moștenirii literare, la Editura de Stat Pentru Literatură și Artă (ESPLA)[2] datorită scriitorului Al.I. Ștefănescu, pe atunci director adjunct al Editurii. Alexandru Toma, directorul general al ESPLA, tocmai decedase la 15 august 1954. Deși Sectorul Edituri preconiza încă de acum divizarea ESPLA, sugerând ca Ministerul Culturii „să elaboreze până la 1 septembrie 1954 un proiect de HCM privind înființarea unei edituri pentru literatură originală pe lângă Uniunea Scriitorilor și a unei edituri de artă"[3],

1. *Ibidem*, ff. 68–69.

2. Dumitru Micu, „Mihai Șora", în *Dicționarul general al literaturii române*, vol. VI, *S–T* (coordonator general: Eugen Simion), Academia Română–Editura Univers Enciclopedic, București, 2007, p. 581.

3. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 9/1954, f. 72.

în realitate separarea şi specializarea editorială s-au produs mai târziu. Ani de zile au durat şi controversele privind profilarea şi divizarea marelui trust editorial comunist care era Editura de Stat pentru Literatură Ştiinţifică[1]. Planul iniţial – datând de la 8 ianuarie 1952 – era ca acest grup editorial să fie împărţit în trei: într-o editură agrosilvică, una medicală şi una economico-juridică (cu trecerea tematicii privitoare la istorie-filozofie la Editura Academiei R.P. Române). Instanţele ideologice au reuşit doar să determine alcătuirea unor proiecte de HCM care, însă, s-au perimat prin nerezolvarea unor condiţii prealabile, în special de avizare din partea unor instituţii guvernamentale. Tergiversarea reorganizării editoriale ar putea reflecta şi anumite conflicte şi tensiuni (între Leonte Răutu, şeful SPA, şi Miron Constantinescu, de exemplu). Reforma editorială a întârziat probabil şi din cauza faptului că, între timp, a intervenit în spaţiul politic şi demascarea „devierii de dreapta". Primul proiect de HCM a fost propus în vara anului 1952, dar el nu a fost avizat. Comitetul de Stat al Planificării – condus de Miron Constantinescu – a contestat necesitatea şi oportunitatea unor restructurări de edituri, deoarece ar fi presupus costuri suplimentare pe care bugetul nu era capabil să le susţină la acel moment. Pe de altă parte, Ministerul Sănătăţii – prin titularii care s-au succedat, Vasile Mârza[2] şi Octavian Berlogea – a condiţionat asentimentul său de asigurarea de către alte foruri a unui local pentru editură şi a unor posibilităţi speciale de salarizare a redactorilor, iar Ministerul Agriculturii a solicitat pentru Editura Agrosilvică un procent

1. Notă asupra lucrărilor referitoare la profilarea Editurii de Stat pentru Literatură Ştiinţifică, 3 iunie 1954.

2. Pentru o schiţare a traseului politic al lui Vasile Mârza, inclusiv ca ministru, vezi Andrei Muraru, „«Micul burghez». O călătorie în biografia lui Vasile Mârza", în *Anuarul Institutului de Investigare a Crimelor Comunismului în România*, vol. IV, 2009, Editura Polirom, Iaşi, 2009, pp. 196–218.

mai mare de fonduri şi cadre. Printr-un proiect separat de HCM s-a prevăzut înfiinţarea Editurii Agrosilvice de Stat. În acelaşi timp, după cum aflăm dintr-un material al Sectorului Edituri, „pe baza studierii în aprilie şi mai 1953 a profilului tematic şi a formelor de gospodărire ale diverselor categorii de edituri, s-a întocmit un proiect general de HCM cuprinzând măsura de înfiinţare a Editurii Medicale şi a Editurii Economico-Juridice şi de trecere a Editurii Cartea Rusă şi CFS [(Editura pentru) Cultură Fizică şi Sport] la Direcţia Generală EPD, toate acestea urmând a se aplica de la 1 iulie 1953". CSP, Ministerul Finanţelor, Ministerul Sănătăţii şi Comitetul pentru Cultură Fizică şi Sport (CCFS) au tergiversat şi de data aceasta avizarea şi ulterior au avizat fie pentru refacerea lucrărilor, luând ca bază data de 1 octombrie 1953 (Ministerul Sănătăţii, Academia RPR, CCFS), fie pentru amânarea măsurii de la 1 ianuarie 1954 (CSP şi Ministerul Finanţelor)[1]. CSP şi Ministerul Sănătăţii au avizat defavorabil şi pe considerentul lipsei de local şi de automobil pentru Editura Medicală, iar Ministerul Sănătăţii a avizat totodată împotriva trecerii Editurii CFS la Ministerul Culturii, cerând ca aceasta să treacă la Ministerul Sănătăţii. În noiembrie–decembrie 1953, proiectul de HCM a fost refăcut pentru a intra în vigoare de la 1 ianuarie 1954. Noul act normativ privind reorganizarea sistemului editorial devenea şi mai cuprinzător, incluzând şi măsuri privitoare la Editura Politică – denumită Editura pentru Literatură Politică, EPLP[2] – în fruntea căreia se aflau Valter Roman (director) şi Leonte Tismăneanu (director adjunct). Dar în calea

1. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 9/1954, f. 74.

2. De fapt, Editura *de Stat* pentru Literatură Politică. În arhive s-a păstrat un consistent *proces-verbal de revizie al ESPLP* din perioada 1948–1953 care conţine numeroase date contabile, precum şi liste cu unităţile editurii; *ibidem*, fond CC al PCR – Secţia Economică, dosar nr. 20/1954, ff. 1–54.

adoptării au apărut alte întârzieri din cauza imperativului care se afla atunci la ordinea zilei: nevoia realizării de economii. În acest context, Ministerul Finanțelor și-a formulat punctul de vedere în luna mai 1954, cerând să nu se acorde un regim excepțional de salarizare EPLP – editura ideologică prin excelență – și nici ore suplimentare pentru lucrările urgente ale EPLP. Prin discuțiile purtate cu Ministerul Finanțelor s-a ajuns la adoptarea unui sistem satisfăcător pentru ambele departamente și anume încadrarea EPLP în tariful normal de salarizare și încuviințarea prin HCM a unui spor de cel mult 50% din salariile tarifare. După ce s-a ajuns la această rezolvare a obiecției Ministerului Finanțelor, la 12 mai 1954 CSP a revenit asupra avizului favorabil dat inițial și a precizat că nu este de acord să se aprobe EPLP nici sporul asupra salariilor și nici orele suplimentare. La începutul lunii mai 1954, la cererea Ministerului Finanțelor, s-a alcătuit o comisie mixtă (formată din reprezentanți de la Ministerul Culturii, Ministerul Finanțelor și CSP) pentru redactarea unei noi propuneri legislative privind sistemul editorial. Intenția era să se întocmească un singur proiect de HCM, care să rezolve problemele divergente. O altă amânare a intervenit din cauza unor chestiuni financiare și a problemei repartiției de localuri[1].

În cele din urmă, HCM nr. 1136 din 15 iulie 1954 – semnată de vicepreședintele Consiliului de Miniștri, Iosif Chișinevschi – reglementa o serie de măsuri de reorganizare în sectorul editorial. Prin noul act normativ, Editura Tineretului devenea, de la 1 iulie, întreprindere de stat, iar alte două edituri (Editura Cartea Rusă, Editura de Stat pentru Literatură Economică și Juridică) urmau să funcționeze sub îndrumarea și controlul Ministerului Culturii[2]. Toate aceste trei edituri

1. *Ibidem*, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 9/1954, f. 75.

2. *Ibidem*, dosar nr. 10/1954, f. 23.

erau asimilate din acest moment întreprinderilor de interes general și trebuiau să acționeze în conformitate cu prevederile Decretului nr. 199 din 14 mai 1949 pentru organizarea și funcționarea întreprinderilor și organizațiilor economice ale statului. HCM nr. 1.136 din 15 iulie 1954 desființa Editura de Stat pentru Literatură Științifică și Editura Financiară de Stat și mai stabilea că începând din data de 1 iulie 1954 sectoarele Istorie și Filozofie se desprindeau de la Editura de Stat pentru Literatură Științifică și treceau la Editura Academiei RPR, cum fusese prevăzut și în proiectul inițial al Sectorului Edituri. Fosta editură a PMR, Editura Politică, cunoștea o refondare: prin Hotărârea nr. 790 din 29 mai 1954 a Consiliului de Miniștri era înființată ca întreprindere de stat; iar pentru a se asigura îndeplinirea sarcinilor sale specifice în actul normativ vizând Editura pentru Literatură Politică s-a precizat că: „a). se aprobă Ministerului Culturii crearea și finanțarea unor stocuri speciale de hârtie și materiale; b). se va putea plăti personalului Editurii pentru Literatură Politică indemnizații lunare diferențiate de 30% în medie peste salariul tarifar aprobat prin statul de funcțiuni, la propunerea Ministerului Culturii și cu avizul Ministerului Finanțelor, fără a se putea depăși 50% din salariul tarifar al salariatului respectiv"[1]. În anul 1957 a fost întemeiată Editura Muzicală; sectorul artistic din cadrul ESPLA s-a autonomizat abia la sfârșitul deceniului șase, prin crearea în 1960 a Editurii Meridiane[2]. De fapt, în același an, ESPLA s-a scindat în trei edituri: pe lângă Meridiane au mai apărut Editura pentru Literatură și Editura pentru Literatură Universală[3].

1. *Ibidem*, ff. 23–24.

2. Printre primele lucrări tipărite: Mihail V. Alpatov, *Istoria artei*, vol. 1, *Arta lumii vechi și a evului mediu* traducere de Bruno Colbert și Mihai Isbășescu, Editura Meridiane, București, 1962.

3. Dorina N. Rusu, „Editură", în *loc. cit.*, p. 10.

Totuşi, la mijlocul anului 1954, consecinţele întârzierii reformării sistemului editorial erau trecute în revistă de instructorii Sectorului Edituri: „În aşteptarea apariţiei hotărârii, Consiliul General al ARLUS şi CC al UTM nu se mai interesează suficient de rezolvarea unor probleme curente ale editurilor ce azi mai sunt ale lor, ceea ce s-a răsfrânt şi în insuficienta lor finanţare [*sic!*], în neacordarea cotei de pierdere necesară etc., ceea ce le produce mari greutăţi şi va face mai dificilă sarcina preluării lor de către stat. Tărăgănarea inadmisibilă, refacerea, avizarea, reavizarea şi comasarea diverselor proiecte de HCM alcătuite în decurs de doi ani şi jumătate au însemnat mii de ore de muncă irosite şi perturbarea gravă a activităţii editurilor respective. Prin neaplicarea la 1 aprilie 1954 a măsurilor privind reorganizarea Editurii de Stat pentru Literatură Ştiinţifică, statul a înregistrat o pierdere de 80 000 de lei (câte 40 000 de lei în lunile aprilie şi mai) prin faptul că în aceste două luni au continuat să fie salarizaţi 50 de oameni care, prin reorganizare, trebuiau să fie eliberaţi."[1] Editura Medicală avea să fie înfiinţată în anul 1958, iar Editura Ştiinţifică abia în 1960[2].

Lipsurile financiare şi stocurile de carte

În rapoartele şi notele emanate de la SPA şi Sectorul Edituri în anul 1954 există şi alte critici adresate Comitetului de Stat al Planificării, legate mai ales de planul de aprovizionare şi desfacere al Centrului de Difuzare a cărţii, în sensul că CSP-ul nu a asigurat concordanţa dintre planul de producţie, aprovizionarea cu materiale, planul financiar şi planul de aprovizionare şi desfacere al Centrului de Difuzare[3]. În plus,

1. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 9/1954, f. 76.

2. Dorina N. Rusu, *op. cit.*, p. 10.

3. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 9/1954, f. 69.

prețul de vânzare al cărții era fixat pe baza unui tarif stabilit în 1951; or, ca urmare a prevederilor unei Hotărâri a Consiliului de Miniștri din 8 martie 1952, s-a produs o reducere a acestor prețuri cu 15%, determinând pierderi în întreg sectorul editorial comunist[1]. Autoritățile ideologice sugerau Biroului Politic al CC al PMR ca Ministerul Culturii – împreună cu CSP și Ministerul Industriei Lemnului, Hârtiei și Celulozei – să prezinte Consiliului de Miniștri, până la data de 30 iulie 1954, planurile de perspectivă coordonate privind dezvoltarea producției editoriale, a industriei hârtiei, a industriei poligrafice și difuzării cărții. În final, instructorii de la Sectorul Edituri propuneau ca Ministerul Culturii să elaboreze până la 1 iulie 1954 un proiect de HCM pentru stabilirea normelor de colaborare a editurilor cu Ministerele și Institutelor științifice și uniunile de creatori „în vederea asigurării unui înalt nivel al lucrărilor editate"[2].

Una dintre problemele serioase ale domeniului editorial era stocul de cărți nevândut. La 1 ianuarie 1954, acesta era în valoare de 43 de milioane de lei, iar în toamnă statisticile Sectorului Edituri estimau că producția de carte în cursul anului 1954 (fără manuale școlare) va atinge valoarea de 94 de milioane de lei, stocul anticipat fiind de 11 milioane de lei. O informare redactată de instructorii de la SE privitoare la măsurile care trebuie luate pentru micșorarea stocului de cărți, datată 6 octombrie 1954 și trimisă lui Iosif Chișinevschi și Leonte Răutu, propunea următoarele soluții: „Consiliul Central al Sindicatelor va da directive în sensul ca toate sumele destinate achiziționării de cărți să fie folosite exclusiv în acest scop și va suplimenta bugetele sindicatelor la capitolul bibliotecă, cu suma de trei milioane de lei. [...] Ministerul Învățământului, cu ajutorul Ministerului de Finanțe, va lua măsuri ca fondurile destinate achiziționării de cărți, care au fost în mare măsură

1. *Ibidem*, f. 70.
2. *Ibidem*, ff. 71–72.

folosite în alte scopuri, să fie reîntregite. [...] Ministerul Culturii – Direcția Generală a Editurilor va amâna pentru 1955 apariția unui număr de titluri, iar la alte titluri, care nu au început a fi tipărite, va reduce tirajele ținând seama de posibilitățile reale de absorbție ale bibliotecilor". Activiștii din SE considerau că era necesar ca, încă din 1954, Ministerul de Finanțe să găsească soluția practică pentru ca o cantitate de cărți echivalentă cu diferența dintre valoarea producției și valoarea desfacerii anului 1954 să intre în fondul bibliotecilor. „Această trecere este necesară – estimau instructorii Sectorului –, dat fiind că în cărțile existente în stoc statul a investit importante sume de bani care rămân neutilizate, în timp ce ele ar putea fi foarte bine folosite prin aprovizionarea bibliotecilor. Este necesar ca Ministerul Culturii – împreună cu CSP, Ministerul Finanțelor și Consiliul Central al Sindicatelor – să stabilească de urgență suma de care vor dispune bibliotecile în anul 1955, pentru ca planul editorial pe anul viitor să se întocmească la nivelul posibilităților reale de desfacere."[1]

Mai ales în 1955 a existat în cadrul Comitetului Central, la nivelul Secțiilor și al Sectoarelor ideologice din aparatul CC, o discuție privitoare atât la modalitatea optimă de desfășurare a comerțului cu cărți, cât și la reorganizarea (gruparea) cât mai adecvată a aparatului central care se ocupa de difuzarea și popularizarea cărții. La primul capitol existau două opțiuni: sistemul funcțional de organizare a aparatului de conducere din comerț și sistemul teritorial. Cel din urmă era utilizat de sovietici, care, prin vocea lui Lazar Kaganovici, combătuseră încă din 1934 principiul funcțional (care era asemănător sistemului din comerțul de carte din România anului 1955). Aparent, responsabilitatea individuală era un concept subversiv, mai degrabă asociat cu Vestul capitalist. Totuși, este interesant de subliniat că principalul argument sovietic împotriva sistemului funcțional – preluat servil și de comuniștii de la București –

1. *Ibidem*, ff. 111–112.

era acela că acest principiu provoacă lipsa de răspundere personală, că „nu se poate organiza o conducere operativă, precisă, nu se poate obține o responsabilitate individuală strictă și, prin urmare, nu se poate asigura o verificare sistematică și amănunțită a îndeplinirii sarcinilor. În sistemul funcțional, cu structura lui complicată, se umflă schemele de organizare a verigilor medii și superioare"[1]. Într-adevăr, schemele de personal din acest domeniu erau încărcate. Comerțul de carte, pe scară centrală, era divizat în trei părți și se realiza de către trei întreprinderi comerciale independente: CLDC-Baza Carte (avea sarcina să difuzeze în țară cartea tipărită în România), care avea trei directori la 265 de salariați; CLDC-IMEX, care avea doi directori la 244 de salariați (se ocupa de importul publicațiilor și de difuzarea în România a cărților importate), și CLDC-Anticariat cu circa 50 de angajați, care avea misiunea de a achiziționa și de a vinde cărți vechi. În regiuni și raioane exista o singură întreprindere CLCD care îndeplinea munca celor trei întreprinderi centrale, în raza lor de activitate. Activitatea organizațiilor centrale și locale din sistemul comerțului de carte era condusă, îndrumată și controlată de cinci direcții din cadrul Ministerului Culturii: Direcția Difuzării (din punct de vedere organizatoric și tehnico-profesional); Direcția Contabilității; Direcția Planificării; Direcția Muncă și Salarii; Oficiul de cadre. Fiecare direcție sau oficiu exercita dreptul de control și îndrumare în problemele de specialitate, potrivit principiului funcțional; or, acest sistem era demult înlăturat în Uniunea Sovietică, realitate care le-a atras atenția ideologilor PMR și instructorilor din Sectorul Edituri al SPA, înclinați să scoată drept țap ispășitor Direcția Difuzării, care, prin structura sa organizatorică și prin modul de funcționare, ar fi fost „o direcție pur birocratică"[2].

1. *Ibidem*, f. 31.
2. *Ibidem*, ff. 31–32.

Problema tirajelor

O notă din 16 februarie 1955 a Sectorului Edituri detalia acuzația: „Direcția Difuzării nu-şi poate stabili un punct de vedere în politica producției editoriale, deoarece [...] nu are nici un fel de documentație operativă referitoare la desfacerea cărții sau a cerințelor de carte. Cu toate acestea, este autorizată să-şi spună acest cuvânt în cadrul comisiei de tiraje care hotărăşte planul tematic şi tirajele cărților. Datorită [*sic!*] faptului că tirajele se stabilesc destul de arbitrar şi ignorând cererea centrelor regionale, a librăriilor şi cumpărătorilor, stocurile de carte au crescut în cursul anului 1954 cu aproape 20 000 000 de lei. [...] Tirajele se stabilesc de către o comisie care nu are nici răspundere materială pentru hotărârile luate şi nici răspundere juridică sau de stat, deoarece nu este un organ legal constituit."[1] În finalul documentului elaborat de Sectorul Edituri se propunea desființarea Direcției Difuzării, crearea unei singure întreprinderi comerciale centrale, prin contopirea celor trei, iar alte întreprinderi raionale să preia de la CLDC desfacerea şi repartiția cărții la cooperative[2].

În a doua jumătate a deceniului şase, o importanță tot mai mare a căpătat Consiliul Superior Editorial, care stabilea numărul estimativ de titluri şi cuantumul tirajelor pentru anul următor. În anii 1957–1958 a existat o situație specială, deoarece cantitatea de hârtie având ca destinație tipărirea de cărți a fost micşorată. Toate aceste chestiuni se regăsesc într-o dare de seamă în fața Sectorului Edituri a lui Paul Cornea, director general al Direcției Edituri din Ministerul Învățământului şi Culturii, la 6 ianuarie 1958. În esență, Paul Cornea susținea că planul elaborat şi discutat la sfârşitul anului 1957 în Consiliul Superior Editorial trebuie revizuit, deoarece a fost

1. *Ibidem*, f. 33.
2. *Ibidem*, f. 34.

diminuată cantitatea de hârtie cu 26% față de cea stabilită inițial. Reducerea cantității de hârtie a atras cu sine micșorarea numărului de titluri și tiraje în asemenea măsură, încât producția editorială pe anul 1958 va fi mai mică decât cea din 1957 și se vor întâmpina serioase greutăți cu asigurarea rentabilității editurilor. Logica era următoarea: tirajele mici aduc pierderi; a asigura însă tiraje mari, rentabile, presupune reducerea considerabilă a numărului de titluri, ceea ce, de asemenea, va aduce grave prejudicii materiale (banii investiți pentru lucrările la care se va renunța) și culturale. În asemenea condiții, editura privilegiată era tot instituția editorială ideologică prin excelență: autoritățile au transmis indicația ca în primul rând să fie definitivat planul Editurii Pentru Literatură Politică[1]. O notă a Sectorului Edituri din 10 ianuarie 1958 mai preciza că „Paul Cornea a informat, de asemenea, asupra activității Comisiei care dă bun de tipar lucrărilor ce se editează în afara sectorului editorial de diferite organizații și departamente (viza «E»). În ultimul timp, Comisia nu a dat aprobarea editării diverselor lucrări și urmează ca Ministerul Învățământului și Culturii să ceară CSP-ului ca hârtia repartizată pentru lucrările ce nu se vor mai edita să fie acordată sectorului editorial al Ministerul Învățământului și Culturii"[2].

Cenzura din sistemul editorial

Paul Cornea era nevoit să răspundă în fața SPA și a lui Leonte Răutu și în legătură cu măsurile punitive care ar fi trebuit adoptate contra redactorilor nesupuși din edituri. Mihai Șora, care coordona, în anii 1957–1958, o echipă de redactori la ESPLA, își amintește de revenirea lui Răutu în fruntea frontului ideologic după o scurtă absență și de consecințele

1. *Ibidem*, dosar nr. 1/1958, f. 5.
2. *Ibidem*.

nefaste ale întoarcerii sale: „Nu pot atinge în profunzime chestiunea Leonte Răutu, pentru că el era instanța ultimă. Era persoana care oprea un proces editorial. A existat o scurtă perioadă de relaxare legată și de absența din țară a lui Răutu. El plecase în Uniunea Sovietică prin toamna lui 1957, cu o delegație oficială a PMR. Am aflat că a avut loc un accident aviatic și că Răutu a rămas în spital în URSS vreo trei luni. În răstimpul acesta de problemele noastre editoriale se ocupa Nicolae Ceaușescu (din câte știam eu atunci). Sau oricum el superviza. Altcineva se ocupa, de fapt, de noi. Dar Ceaușescu, nefiind intelectual, era mai ușor de dus cu pluta, ca să mă exprim plastic. Fapt este că au apărut o serie de lucrări care, din punctul meu de vedere, nu contraveneau ideologiei oficiale, pentru că instanțele cenzurii funcționau oricum în timpul acesta. Deci nu era nimic grav, cărțile tipărite nu conțineau cine știe ce mesaj subversiv. Poate erau vagi nuanțe în texte, care sugerau o deschidere culturală mai mare... De pildă, apariția lucrării *Locuința țăranului român* semnată de Paul Petrescu și Paul Stahl, care era o descriere a habitatului tradițional, a modului de viață și așa mai departe, a fost considerată nepotrivită. Probabil că Leonte Răutu în momentul acela avea în gând să facă ceva demonstrativ, să își aleagă exemple negative de opere care nu aveau ce căuta în peisajul editorial românesc. Iar cazuistica lui a fost foarte bine pusă la punct, adică se încadra la rubrica: *și uite, domnule, ce a putut să apară!* Iar cartea celor doi sociologi a intrat în rândul acelora care au trebuit să fie topite. Interdicția aceasta mă atingea și pe mine, pentru că eu mă ocupam de partea de folclor, de moștenire literară... Dar au mai fost și alte sectoare afectate de revenirea lui Leonte Răutu: literatura contemporană, traducerile. Au mai fost câteva cărți topite și a revenit această rigoare a cenzurii. Direcția Presei imediat și-a întărit rețeaua de control și vâna tot ce putea să fie considerat dușmănos, nemarxist sau ce nu era «pe linie». Atunci mi-am dat seama

că Leonte Răutu este autoritatea supremă, am realizat şi de ce a recurs la toate aceste acte de forță, demonstrative. Vroia să ne arate că lucrurile în acest câmp cultural-ideologic nu merg fără el. Aşadar, este foarte posibil ca, dacă ar fi existat o continuitate a dominației sale, fără întreruperea de aproximativ trei luni, nici unul dintre accidentele acestea să nu se fi petrecut. Adică acele cărți cu defecte, din punct de vedere al cenzurii, să fi supraviețuit în librării şi biblioteci."[1]

Ne aflăm în situația fericită de a putea compara, corobora şi confirma mărturia orală cu informația de arhivă. Sus amintita notă a Sectorului Edituri, din 10 ianuarie 1958, reproduce informarea lui Paul Cornea, care face referire şi la cerințele impuse Direcției Generale a Editurilor privitoare la purificarea personalului din edituri, mai ales a redactorilor de carte: „în ceea ce priveşte măsurile ce trebuie luate pentru întărirea răspunderii pe care o au redactorii de carte față de conținutul lucrărilor, până în prezent nu s-a făcut decât o prelucrare în toate editurile în legătură cu întărirea vigilenței şi asigurarea unității ideologice a lucrărilor ce se editează. Ordinul Ministerului Învățământului şi Culturii prin care se prevedea revizuirea până la sfârşitul anului 1957 a corpului de redactori şi numirea în această funcție numai a acelor care au o bună pregătire ideologică şi profesională, a acelor care prin atitudinea şi activitatea lor li se poate acorda încrederea politică, nu a fost îndeplinit sub motivul că pregătirea planului editorial pe anul 1958 nu a permis Direcției Edituri să se poată ocupa şi de această problemă. S-a recomandat tov. Paul Cornea să treacă de îndată la îndeplinirea ordinului amintit"[2]. Probabil şi această tergiversare i-a atras dizgrația (sau prelungirea

1. Mihai Şora, „Leonte Răutu era o legendă...", în Vladimir Tismăneanu, Cristian Vasile, *Perfecul acrobat. Leonte Răutu, măştile răului*, *ed. cit.*, pp. 137–139.

2. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 1/1958, f. 6.

dizgrației) lui Paul Cornea, care a fost înlocuit de la Direcția Editurilor. Paul Cornea fusese sancționat cu vot de blam în urma ședințelor desfășurate după prezentarea Raportului secret al lui Nikita Hruşciov de la Congresul al XX-lea al PCUS[1].

Chestiunea rentabilității editurilor şi a economiilor

Dincolo de discursul virulent anticapitalist, încă de la înființare (ianuarie 1956), Direcția de Propagandă şi Cultură (DPC) şi-a arătat interesul pentru rentabilitatea editurilor şi diminuarea/lichidarea aşa-numitelor pierderi planificate. Dintr-o informare privind activitatea editorială şi planul de apariții pe 1958, aparținând SPA, datată 5 mai 1958, aflăm mai multe detalii despre pierderile planificate din sistemul editorial şi rentabilizarea editurilor: „Mai mulți ani la rând Direcția de Propagandă şi Cultură a CC al PMR a studiat împreună cu organele de resort ale Ministerul Învățământului şi Culturii, CSP şi Ministerul de Finanțe modalitățile micşorării pierderilor planificate din sistemul editorial (în anul 1956 deficitul a fost de 13 milioane de lei). În baza experienței acumulate în decursul anilor, un grup de specialişti din edituri, Ministerul Învățământului şi Culturii, CSP, Ministerul de Finanțe au elaborat un ansamblu de măsuri, care să ducă la o mai bună profilare a editurilor şi la lichidarea pierderilor planificate. La numai un an de la aplicarea măsurilor preconizate s-a reuşit ca editurile tutelate de Ministerul Învățământului şi Culturii să devină rentabile, vărsând statului beneficii."[2] În schimb, a

1. Vezi schița sa biografică în *Istoria comunismului din România. Documente. Perioada Gheorghe Gheorghiu-Dej* (*1945–1965*), volum editat de Mihnea Berindei, Dorin Dobrincu, Armand Goşu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2009, p. 106, n. 7.

2. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 1/1958, ff. 238–239.

rămas nerezolvată problema deficitului de hârtie pentru sistemul editorial. Același document consemna faptul că: „o comisie constituită din dispoziția Consiliului de Miniștri a elaborat un proiect de măsuri pentru reglementarea activității extraeditoriale și de repartizare mai rațională a producției de hârtie. Din aplicarea acestor măsuri vor rezulta însemnate economii de fonduri bănești și o cantitate de hârtie care ar putea micșora deficitul de hârtie al sectorului editorial organizat și a celui de presă și publicații". Rămânerea în urmă în ceea ce privește satisfacerea nevoilor de hârtie era ilustrată cu cifre comparative care exprimau consumul de hârtie pe cap de locuitor în diferite țări: România – 7,2 kg; Bulgaria – 8,3 kg; Ungaria – 14,2 kg; Polonia – 19 kg; R.D. Germană – 37 kg etc., în timp ce media la nivel mondial era de 22,3 kg (conform datelor din 1957)[1].

Pe de altă parte, la o diferență de numai un an, aceeași direcție insista asupra realizării de economii în sectoarele de presă și edituri și asupra folosirii mai raționale a hârtiei. O informare a DPC din 13 februarie 1959 preciza că: „Întreaga producție a hârtiei din țară a fost de 113 000 tone în anul 1956, crescând, în 1958, cu 5 500 tone și ajungând astfel la o producție totală de 118 500 tone. Din resursele totale de hârtie pe 1957 de 122 479 tone (113 554 tone producție, 8 225 tone import și 700 tone de la rezerva de stat), s-au repartizat sectorului de presă împreună cu sectorul de edituri 37 926 tone (aproximativ 31% din acest total), restul fiind repartizat pentru nevoile industriale, export, precum și pentru diverse necesități interne." În 1958 s-au alocat sectorului editorial și de presă

1. *Ibidem*, f. 240. În ceea ce privește numărul de cărți ce revenea pe cap de locuitor, situația comparativă cu alte țări nu era mai favorabilă. În 1956, de pildă, în România reveneau câte 2,2 exemplare de cărți pe cap de locuitor, cu o tendință de scădere, în timp ce în Bulgaria reveneau 3 exemplare, în RDG – 3,5, în Polonia – 3,6, în Ungaria – 4,5.

aproximativ 30%, adică 37 058 de tone, iar din aceste 37 058 de tone, pentru edituri s-au alocat doar 9 858 de tone, 8%, din care 3 370 de tone pentru tipărirea manualelor şcolare (spre comparaţie, numai pentru *Scânteia* se acordaseră 7 815 tone)[1].

Începutul deceniului şapte a adus o nouă reorganizare a sistemului editorial, prin crearea, în 1960, a Editurii Meridiane, prin revigorarea activităţii ESPLA (acum denumită Editura pentru Literatură), inclusiv prin importante traduceri din beletristica occidentală, precum şi tipărirea – din 1961 – a publicaţiei lunare *Secolul 20*, revistă de literatură universală editată de Uniunea Scriitorilor. Totuşi, chiar şi acum, liberalizarea era limitată. Deşi în *Secolul 20* a fost tipărită o povestire de Aleksandr Soljeniţîn, cenzura (prin L. Răutu *et co.*) a interzis publicarea celebrei nuvele *O zi din viaţa lui Ivan Denisovici*; Radu Mareş îşi aminteşte: „Circula în schimb pe sub mână – eu am avut-o – *O zi din viaţa lui Ivan Denisovici*, copie dactilografiată, în traducerea unui poet prieten, bun cunoscător de limbă rusă. La puţin timp apoi am obţinut, tot aşa, pe încredere, ediţia franceză de buzunar a prozelor scurte, dar şi *Ivan Denisovici*-ul, editat în volum separat, reuşind să-mi fac o idee prin comparaţie. Traducerea românească fusese făcută în vederea publicării, dar, se spunea, fusese respinsă în ultimă instanţă, în legătură cu intrigile care duseseră la debarcarea lui Hruşciov [în 1964], marele protector al scriitorului. Amintesc toate astea din următorul motiv: în dactilograma citită de mine lipseau exact rândurile unde apare un deţinut român (moldovean), episod cu puţine cuvinte, dar cu un ecou special pentru noi (în ediţia franţuzească există)."[2]

1. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 19/1959, f. 4.

2. Radu Mareş, *Zece însemnări despre Soljeniţîn*. http://www.asymetria.org/modules.php?name=News&file=article&sid=805. accesat la 6 august 2010.

Controlul asupra literaturii. De la realismul socialist la relaxarea ideologică

Ideologii şi literatura

Discursul politic oficial privind domeniul literaturii a încercat să menţină un echilibru între tendinţele presupus extreme şi eretice: dogmatismul *proletcultist* şi liberalizarea care ajunge să conteste tezele leniniste. Emblematic în acest sens este discursul din 24 februarie 1953 al lui Leonte Răutu, în care şeful Secţiei de Propagandă şi Agitaţie înfiera atât proletcultismul (excesiv), cât şi atitudinile antidogmatice, de negare a teoriei celor două culturi. Mesajul lui Răutu, transmis la Casa Ziariştilor, confirma încă o dată afirmaţia aparent paradoxală a Sandei Cordoş – *proletcultismul nu a existat*. Mai precis, a existat o creaţie literară şi artistică de esenţă *jdanovistă* şi realist socialistă, *proletcultism* fiind un termen inadecvat. Remarcile lui Leonte Răutu erau provocate şi de recenta apariţie a volumului semnat de Mihail Sadoveanu, *Nicoară Potcoavă*, unde era evocată şi figura domnitorului Ion Vodă cel Cumplit[1], care, pentru pontiful ideologic, era şi o ocazie de a pleda pentru întrebuinţarea moderată a scriitorilor consacraţi, precum şi pentru o mai mare atenţie faţă de ideea de recuperare a moştenirii culturale şi istorice.

1. Mihail Sadoveanu, *Nicoară Potcoavă. Povestiri istorice*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1952, 432 pp.

Aşadar, în vreme ce M. Sadoveanu fusese recompensat cu Premiul de Stat pe anul 1952 pentru *Nicoară Potcoavă*, Leonte Răutu ţinea să aducă mai multe nuanţe în legătură cu lucrarea abia premiată: „De pildă la noi, după o perioadă de proletcultism excesiv şi după o perioadă de acţiune iconoclastă, când se ridicau voci [care întrebau]: *De ce-l mai sărbătoriţi pe învechitul de Eminescu?*, acum a început o nouă părere: o idealizare a trecutului, o ignorare a învăţăturii lui Lenin despre lupta dintre cele două culturi, despre existenţa a două naţiuni în interiorul aceleiaşi naţiuni. Această manifestare de idealizare a trecutului există şi în alte domenii. Sigur, Ion Vodă cel Cumplit a fost o figură progresistă, dar când te uiţi acolo: reformă agrară a făcut, reformă monetară a făcut, dacă mai făcea şi naţionalizarea era tot! Şi la Sadoveanu este aşa. Or, luaţi romanele sovietice despre asemenea figuri ca Petru cel Mare, Ivan cel Groaznic. În aceste romane se arată caracterul limitat al acestor figuri, deşi obiectiv erau figuri progresiste, erau totuşi expresia claselor exploatatoare, a statului claselor exploatatoare. Ion Vodă cel Cumplit ce a fost? N-a fost un conducător al iobagilor răsculaţi, ci un voievod. Chiar în presă s-a încercat să se facă o corespondenţă între el şi Gh. Doja, era împins în braţele liniei juste. În terminologia sovietică este cuvântul pokrovskism. Pokrovski a fost un istoric, foarte aspru criticat, care spunea că istoria este politica răsturnată în trecut. Şi aici se încearcă să se răstoarne politica actuală în trecut, încercând să se facă din Ion Vodă cel Cumplit ceea ce am spus mai sus. Aceasta nu micşorează meritul lui Ion Vodă cel Cumplit, care într-adevăr a sprijinit pe ţărani, a luat măsuri contra clerului, a bătut monedă de aramă. Era interesat, fără îndoială. Noi am remediat la un moment dat un proiect de articol cu privire la literatura noastră, care începea aşa: «sarcina principală pe care partidul şi guvernul o pun în faţa literaţilor noştri este de a-şi însuşi pe de-a întregul cultura noastră, pe Coşbuc, Odobescu, Ispirescu, Vlahuţă etc.». Nu este

aceasta sarcina principală. Iar în acest domeniu sarcina este de însuşire critică. Oricât de scump ne este Eminescu, nu putem uita de scăderile, de rătăcirile lui politice, de influenţele reacţionare din poezia lui. Acelaşi lucru despre Vlahuţă, Creangă, Alecsandri. Greşit era când anul trecut, într-un proiect de manual, Alecsandri era făcut boier, reprezentant al boierimii. Desigur, aceasta nu putea să nască cel mai sănătos curent faţă de el la elevi. Aceasta era complet greşit. Dar noi putem vorbi despre caracterul limitat, de clasă, al reprezentanţilor literaturii trecutului. [...] Trebuie să avem în vedere acest lucru [caracterul limitat, *n. n.*], să terminăm cu această atitudine şi cu şovăielile de la proletcultism la însuşirea necritică a tot ce au dat ei."[1]

După moartea lui Stalin a intervenit o uşoară relaxare a politicii faţă de literatură, care nu a mers pe linia înăspririi cenzurii, cum sugera discursul lui Leonte Răutu. Cu toate acestea, presiunea ideologicului se prelungea, iar literatura continua să traverseze o criză. Manifestările crizei literaturii ieşeau repede în evidenţă: producţiile publicate începând din 1948 erau împovărate de ideologic, de directivele jdanoviste, cu scriitori lipsiţi de libertatea de exprimare, de multe ori fără putinţa de a-şi alege temele; la fel ca şi în URSS în perioada stalinismului târziu[2], poezia lirică aproape că a dispărut. Realismul socialist a fost impus şi cu ajutorul Uniunii Scriitorilor, înfiinţată în 1949, care a jucat un rol important în transformările culturale şi politice postbelice[3]. Cenzura a indicat şi sursa de

1. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 81/1953, ff. 277–278. Discurs din 24 februarie 1953, ţinut de Răutu la Casa Ziariştilor.

2. Emily Lygo, „The need for new voices. Writers' Union Policy towards young writers 1953–64", în Polly Jones (ed.), *The Dilemmas of De-Stalinization. Negotiating the Cultural and Social Change in the Khrushchev Era*, Routledge, Londra, New York, 2006, p. 193.

3. Lucia Dragomir, *L'Union des Écrivains. Une institution transnationale à l'Est: l'exemple roumain*, Belin, Paris, 2007, pp. 53 şi urm.

inspirație predilectă; pentru mulți scriitori, deplasarea pe teren, documentarea în fabrici, gospodării agricole colective au devenit aproape condiții obligatorii înainte de redactarea producțiilor literare și de publicare. Adeseori contactul cu aceste realități sociale nu era spontan, scriitorii fiind însoțiți de activiști. Este ceea ce, în limbajul epocii, se chema „a veni în contact cu problemele vieții", „a aduce scriitorii mai aproape de problemele maselor"[1]. Oportunismul, dorința de ascensiune în lumea literară au contribuit la conformismul din era stalinistă, o majoritate a scriitorilor încercând să evite acuzele de „îndepărtare de realitate"[2]. Într-atât de tare, încât repetițiile și imitațiile au ajuns să prolifereze: de pildă, înfățișarea chiaburilor ca sabotori ai colectivizării care pun la cale otrăvirea păsărilor, ceea ce l-a determinat pe prozatorul István Asztalos să remarce sarcastic la o ședință de partid că: „acum și ceilalți scriitori îi pun pe chiaburi să otrăvească găinile gospodăriilor colective!"[3] Tematica a fost influențată în mod decisiv de hotărârile care se luau la vârful Partidului Comunist, realitate care l-a încurajat pe istoricul literar Eugen Negrici să numească literatura anilor 1950 (dar nu numai) o „literatură de plenară"[4]. Într-adevăr, deciziile adoptate la Plenarele Comitetului Central al PMR au ghidat o bună parte din creația literară[5]. Pe lângă instanțele ideologice și aparatul cenzorial de stat, literatura era supravegheată și îndrumată în principal

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 81/1953, f. 166.

2. Pe de altă parte, unii autori au evidențiat inclusiv paradoxurile spațiului cultural intrat în criză, care cunoaște și stări de efervescență creativă; Ioana Macrea-Toma, *op. cit.*, pp. 5 și urm.

3. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 81/1953, f. 165.

4. Eugen Negrici, *Iluziile literaturii române*, Editura Cartea Românească, București, 2008, p. 127.

5. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 81/1953, f. 168.

prin două organe de presă – *Scânteia* şi *Lupta de clasă* –, unde erau recenzate lucrările „eretice", cu grave greşeli ideologice şi care se pretau la sentinţe punitive exemplare. Ori de câte ori în alte publicaţii erau găzduite opinii divergente în privinţa cărţilor analizate, după verdictul dat de principalele organe ale PMR, intervenţia Secţiei ideologice era fermă. Un exemplu îl reprezintă o notă a Secţiei de Ştiinţă şi Cultură din 11 februarie 1956, privind revista *Luceafărul*, care semnala că: „unele materiale de critică sunt superficiale şi vădesc lipsă de exigenţă, de principialitate şi de combativitate. Astfel, revista a publicat o recenzie elogioasă la cartea de povestiri *Cerul începe la etajul 3* de Francisc Munteanu, cu toate că sunt cunoscute serioase lipsuri pe care le conţine. În loc să se facă o analiză principială, obiectivă a cărţii, recenzia se pierde în aprecieri pozitive, curtenitoare. Se ştie că *Lupta de clasă* a criticat pe bună dreptate mai ales povestirea *Cerul începe la etajul 3*, povestire al cărei erou blazat descrie în mod cinic soţiei sale aventurile sale extraconjugale"[1]. Pentru scurtă vreme şi publicaţia *Pentru pace trainică, pentru democraţie populară*, revista Biroului Informativ al Partidelor comuniste şi muncitoreşti, a jucat un rol de (in)validare cultural-ideologică. O notă informativă a Sectorului de Literatură din 28 iunie 1954, semnată de Virgil Florea, preciza – după tipărirea unui articol de bilanţ datorat lui L. Răutu – că: „Gh. Călinescu este foarte supărat că numele său nu a fost citat în articolul tovarăşului Răutu din *Pentru pace trainică, pentru democraţie populară.* Cine are interesul să mă bucur de o glorie subterană?» – întreabă el. «Din moment ce exist, de ce nu sunt amintit? Înseamnă că e ceva cu mine.»"[2] La puţin timp de la acest moment al întrebărilor, criticile la adresa romanului *Bietul Ioanide*

1. *Ibidem*, dosar nr. 28/1959, ff. 56–57.
2. *Ibidem*, dosar nr. 18/1954, f. 145.

s-au înteţit (până atunci, *Scânteia*, prin pagina ei de „critică literară", nu se pronunţase asupra cărţii „cu probleme").

Mai mulţi scriitori s-au folosit de posibilitatea de a denunţa birocratismul, pentru a scrie poeme sau proze care ieşeau din tipare. Una dintre temele agreate de ideologii literari ai partidului era critica tarelor existente în aparatul de partid; combaterea *birocratismului* era încurajată. Totuşi, curând, instructorii de la CC al PMR au constatat că scriitorii se remarcă prin exagerare, prin extinderea şi generalizarea criticii, iar această critică se face de pe poziţii diferite de cele ale oficialităţii, „simplificarea" propagată de literaţi era aspru incriminată în documentele de partid referitoare la starea literaturii. O informare a Sectorului de Literatură din 11 februarie 1954 cu privire la conţinutul revistei *Viaţa românească* pe parcursul anului 1953 consemna faptul că: „În poezia satirică *În anticameră*, T. Măinescu[1] se răfuieşte pe ton acru cu întreg aparatul nostru de stat. Funcţionarii superiori sunt acuzaţi cu venin de lene camuflată prin şedinţe. Poezia nu critică de pe poziţiile noastre. Dacă e îmbucurător faptul că birocratismul, servilismul, înăbuşirea criticii de jos etc. sunt biciuite, nu ne putem bucura de scăderea (cantitativă şi calitativă) a poeziei antiimperialiste"[2]. Referindu-se la situaţia prozei, instructorii Sectorului de Literatură identificau o altă tendinţă (care ar trebui stăvilită), „aceea de a centra conflictul în jurul unui element în descompunere care îndeplineşte munci de răspundere.

1. Tudor Măinescu, poet şi traducător; Marian Popa, *Dicţionar de literatură română contemporană*, ediţia a doua revizuită şi adăugită, Editura Albatros, Bucureşti, 1977, p. 343. Pentru vocaţia lui ironist-anecdotică din anii 1950, vezi şi Raluca Dună, „Tudor Măinescu", în *Dicţionarul general al literaturii române*, vol. IV, L–O (coordonator general: Eugen Simion), Academia Română–Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2005, pp. 287–288.

2. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 18/1954, f. 95.

Acest personagiu se îmburghezeşte, e influenţat de duşman sau cade în braţele lui şi se polarizează toate defectele posibile. În *Desfăşurarea* (Marin Preda), secretarul raional este birocrat şi gură cască; Prunoiu, preşedintele Sfatului Popular, colaborează cu chiaburii. În *Pasărea furtunii* (Petru Dumitriu), secretarul organizaţiei de bază este duşman strecurat în rândurile noastre"[1].

Subordonarea presei culturale

Potrivit unor informaţii, începând din 1958, DGPT avea dreptul de a se pronunţa şi a aviza asupra tuturor angajărilor din presă[2]. Presa culturală a urmărit în general cu fidelitate temele politice ale ziarelor centrale, cel puţin până la începutul deceniului şapte, contribuind la ceea ce mai mulţi politologi au numit sacralizarea violenţei sociale. În cuvântul de închidere ţinut la consfătuirea de la Casa Ziariştilor – probabil imediat după 24 februarie 1953 –, Leonte Răutu făcea un bilanţ al presei comuniste de la jumătatea primului deceniu de regim „democrat-popular", zăbovind şi asupra temelor culturale reflectate în paginile ziarelor: „Este incontestabil că nivelul ideologic, nivelul de cultură, nivelul profesional al presei noastre de astăzi [este] mult superior celui din 1949–1950. [...] Din ce cauză există această rămânere în urmă, din ce cauză avem puţine articole ideologice, puţină atenţie pentru problemele culturii, îndeosebi ale literaturii şi artei, puţină

1. *Ibidem*, dosar nr. 18/1954, ff. 102-103.

2. Marian Petcu, *op. cit.*, p. 120. Informaţia ar merita verificată, mai ales că M. Petcu face câteva erori atunci când aminteşte de actul guvernamental: „Începând cu 8 octombrie 1958, urmare a unei hotărâri a Consiliului de Miniştri semnată de Petru Groza, toate angajările din presă se vor face cu aprobarea Direcţiei Generale a Presei şi Tipăriturilor (cenzura)." Or, Groza murise încă din ianuarie 1958, iar funcţia de şef al guvernului nu o mai îndeplinea din 1952.

atenție pentru problemele învățământului superior și ale științei, [o] foarte slabă tratare a problemei vigilenței, a problemelor legate de demascarea imperialismului? Sunt fără îndoială greutăți obiective, sunt greutăți de creștere. Într-o serie de ziare a avut loc o primenire a cadrelor. O serie de elemente vechi, nepotrivite, au fost înlăturate, au fost aduse elemente tinere, unii veniți din producție, alții din școli, [dar care] n-au învățat să scrie, n-au o pregătire."[1] Răutu mai identifica și alte patologii ale presei: „Centralizarea excesivă a unor sarcini de răspundere în mâinile unui număr mic de cadre împiedică cadrele tinere să crească."[2] Pontiful ideologic vorbea despre etapele istorice diferite în care se află RPR și Uniunea Sovietică, realitate care făcea mai dificilă impunerea unui profil dezirabil al presei cotidiane și culturale. În România comunistă, lupta dintre „ideologia socialistă" și cea capitalistă nu s-a încheiat, de aici și *necesitatea continuării luptei de clasă pe plan intern*: „În Uniunea Sovietică au fost desființate clasele exploatatoare, la noi nu. La noi purtătorii ideilor dușmănoase nu sunt, așa cum se întâmplă în URSS, rămășițele fizice ale clasei zdrobite, ci sunt clase întregi."[3]

Propaganda prin presă nu era ceva nou[4], specific secolului al XX-lea, dar sistemul totalitar i-a dat un sens nou, care nu se reduce doar la funcțiile presei unui partid unic. Funcționarea mass-mediei de tip sovietic, stalinist, a favorizat concentrarea „îndrumării presei", iar hipercentralizarea din spațiul

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 81/1953, f. 265.

2. *Ibidem*, f. 267.

3. *Ibidem*, f. 264.

4. Vezi *Mass media și democrația*, antologie realizată și comentată de Doru Pop, Iași, Editura Polirom, 2001, pp. 11–12; Asa Briggs, Peter Burke, *Mass media. O istorie socială. De la Gutenberg la internet*, trad. de Ioana Luca și Constantin Lucian, Editura Polirom, Iași, 2005, p. 97.

cultural-ideologic românesc s-a vădit în primul rând prin plasarea lui Leonte Răutu în miezul sistemului cenzorial care „veghea" asupra publicațiilor politice și culturale. Avantajele ideologice erau indiscutabile, iar puritatea doctrinară era mai ușor de asigurat. În schimb, acest sistem piramidal, combinat cu personalizarea de la vârful *Agitprop*, a avut și consecințe nedorite pentru aparatul de propagandă; aglomerarea de materiale și diverse alte disfuncționalități erau recunoscute și de L. Răutu la o ședință cu redactorii responsabili ai gazetelor centrale, ținută la 4 decembrie 1953. Încercând să se apere și să se justifice pentru calitatea ideologică scăzută a publicațiilor de care răspundeau, conducătorii de ziare au criticat lipsa de operativitate a Sectorului Presă Centrală, care se vădea mai ales prin faptul că nu primeau răspuns la diverse probleme, întrebări, texte, materiale etc. Leonte Răutu, care altminteri tocmai validase înlocuirea lui Virgil Florea de la șefia SPC, își făcea totuși autocritica, asumându-și o *atitudine netovărășească în relațiile cu gazetarii*: „Poate și eu m-am făcut vinovat de acest lucru. De multe ori lipsa de operativitate vine de la mine. Tovarășii [de la Sectorul Presă Centrală, *n. n.*] n-au dreptul să-și spună părerea. Ei îmi comunică sau îmi transmit mie și eu țin materialul și nu dau răspuns."[1] Răutu identifica o posibilă soluție, fără a renunța la atribuțiile pe care de multe ori chiar el și le fixa: „Studiem acum o altă organizare a conducerii ziarelor și a altor publicații care au cele mai multe dificultăți. Probabil că vor avea un for administrativ care să se ocupe de nevoile lor. Acest lucru este în studiu la Ministerul Culturii. În ce privește Secția noastră [SPA], într-un viitor apropiat vom însărcina [pe] unul dintre adjuncții Secției de Propagandă și Agitație să se ocupe numai cu problema presei, și o serie de chestiuni vor putea fi mai repede rezolvate pentru

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 81/1953, f. 223.

că un adjunct are atribuții mai largi decât un șef de Sector; ceea ce nu mă scutește de răspunderea pe care o am eu."[1]

Conducătorii propagandei rezervau un loc privilegiat presei pentru a menține eficient vigilența și combativitatea în domeniul ideologiei. Discursul oficial acredita ideea unei activități intense a „dușmanului" (intern, extern, de clasă, asociat cosmopolitismului etc.) și preconiza „foarte mulți ani pentru a lupta împotriva influențelor dușmănoase". Presa trebuia să demaște bolile existente în mediul cultural-ideologic și artistic: retranșarea fostei opoziții politice în spațiul intelectual, sub o formă insidioasă, aspectul formal al adeziunii la ideea de creație realist socialistă. Virulența mediatică era necesară pentru intimidarea acestui adversar periculos care se folosea de slăbiciunile din dispozitivul ideologic. În discursul său din 24 februarie 1953, ținut la Casa Ziariștilor și evocat mai sus, Leonte Răutu îndemna din nou la violență și vigilență partinică: „La noi sunt coșcogeamite influențe [cosmopolite și capitaliste, *n. n.*] care există. Dușmanul de clasă caută fisuri în munca noastră, caută forme de manifestare care să fie invulnerabile politiceşte. El ştie bine că nu poate fi arestat pentru faptul că alcătuieşte într-un mod anumit repertoriul muzical, dar fără îndoială lucrează [cu] dușmanul de clasă pe acest teren, folosește slăbiciunea ideologică a unor oameni cinstiți, folosește șovăielile unor oameni care cu greu merg spre realismul socialist și caută să influențeze. Nu poate face demonstrații de stradă, nu poate avea partidele lui, dar el poate organiza manifestări reacționare în domeniul artei, poate organiza acțiuni reacționare în domeniul sportului etc. Şi noi de foarte multe ori trecem cu vederea acest lucruri. Iar noi trebuie să creăm o asemenea atmosferă încât el să tremure ca varga, nu cumva a fost descoperit. O asemenea atmosferă noi am reuşit să creem, şi ziarele noastre din acest punct de

1. *Ibidem*, ff. 223–224.

vedere nu în destulă măsură sunt organe ale luptei de clasă, ale dictaturii proletariatului."[1]

Valul de epurări generat de reprimarea „devierii de dreapta" a lovit şi activitatea publicaţiilor periodice pentru tineret constrânse să se supună ordinului de a-i elimina din redacţii pe acei jurnalişti culturali care stricau compoziţia socială „corectă" din punct de vedere politic. În anul 1953, Sectorul Presei Centrale răspundea şi de câteva dintre publicaţiile editate de CC al UTM: *Tânărul leninist*, *Instructorul de pionieri*, *Ştiinţa şi tehnica pentru tineret*, *Scânteia pionierului*, *Cravata roşie*, *Poezie, cântec, joc* şi *Luminiţa*[2]. O informare a Sectorului Presei Centrale şi a Sectorului Evidenţa Cadrelor, din 28 iulie 1953, trecea în revistă măsurile de eliminare a ziariştilor consideraţi necorespunzători: „În urma demascării şi zdrobirii devierii de dreapta, conducătorii acestor publicaţii s-au preocupat de îmbunătăţirea compoziţiei sociale a redacţiilor. Au fost aduşi în redacţii un număr de tineri UTM-işti muncitori. De asemenea, au fost înlocuiţi doi redactori-şefi care nu au corespuns, şi anume: Aronescu M., de la revista *Cravata roşie*, şi Opran Irina, de la revista *Luminiţa*."[3] Instructorii celor două Sectoare propuneau şi eliminarea redactorului-şef de la *Scânteia pionierului*, Elena Zelinescu, catalogată drept „element uşuratic, cu o moralitate scăzută, lipsit de pregătire profesională şi politică" şi având „prietenii neprincipiale".

Uneori, organele superioare de partid întâmpinau şi o anumită rezistenţă în interiorul redacţiilor, iar secretarii organizaţiei de partid păreau să se solidarizeze cu vocile recalcitrante. Una dintre aceste voci, tânărul critic literar S. Damian, era absolvent al Şcolii de Literatură „Mihail Eminescu"[4], şi a

1. *Ibidem*, f. 276.
2. *Ibidem*, dosar nr. 32/1953, f. 94.
3. *Ibidem*, f. 114.
4. Marian Papahagi, „S. Damian", în Mircea Zaciu, M. Papahagi, Aurel Sasu (coordonatori), *Dicţionarul scriitorilor români*, Fundaţia Culturală Română, Bucureşti, 1998, p. 8.

întărit probabil ideea conturată la nivelul unor activişti din aparatul cenzorial asupra semieşecului experimentului educaţional care s-a dorit o fabrică de scriitori menită să înlocuiască vechea generaţie de prozatori, poeţi şi critici[1]. Într-o informare din 26 decembrie 1953 cu privire la situaţia din redacţia revistei *Contemporanul* era relatată poziţia exprimată de S. Damian cu ocazia descinderii în redacţie a autorităţilor ideologice: „În ziua de 5 decembrie 1953 a avut loc în redacţia *Contemporanul* o şedinţă de analiză a revistei pe ultimele trei luni. Referatul a fost prezentat de tov. S. Damian. Printre altele, el a arătat în referat că *Contemporanul* nu a participat suficient la stimularea luptei de opinii, că revista a dovedit o lipsă de orientare, rigiditate şi îngustime în tratarea unor probleme. Tov. Damian a spus că tentativele de îndrăzneală sunt frânate. El a dat ca exemplu de material oprit de la apariţie un fragment din Marin Preda, pe care-l apreciază ca «foarte bun», dar care avea de fapt în unele locuri un caracter antisovietic (un ostaş sovietic este prezentat ca fiind foarte violent, înjură pe motive de nimic, îndeamnă la împuşcarea chiaburilor etc.). Tov. S. Damian motiva că «în URSS nu există teama de a spune chiar lucrurile care nu convin; această sinceritate convinge». El a mai spus că, nepublicând asemenea materiale, nu putem împiedica pe criticii cinstiţi să lupte pentru adevăr, pentru dreptatea punctului lor de vedere. Referindu-se la cele întâmplate la Uniunea Scriitorilor, tov. Damian a spus: «S-a văzut cât rău fac principiile rigide, impuse prin argumentul spiritului de partid. S-a văzut că aceia care au pretenţia să monopolizeze principialitatea partinică au greşit, lăsând să se înţeleagă că aceeaşi problemă se pune şi la Contemporanul.“[2]

---

1. Vezi detalii la Marin Ioniţă, *Kiseleff 10. fabrica de scriitori*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2003; Dumitru Micu, *Timpuri zbuciumate. Reconstituiri subiective*, Editura Vestala, Bucureşti, 2001, pp. 153–183.

2. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 32/1953, f. 161.

Surpriza neplăcută pentru autoritățile superioare ideologice părea să fie dublă: S. Damian se remarcase ca un critic literar conformist[1], iar Lucia Olteanu, care s-a solidarizat cu S. Damian, era secretar al organizației de bază de la *Contemporanul*. În încheiere, informația consemna faptul că: „S-a creat o situație anormală – toți tovarășii din secția de literatură a *Contemporanului* [...] nu sunt de acord [*sic!*] cu concluziile conducerii revistei și susțin părerile lui S. Damian. Pentru a se curma această situație, propunem chemarea tov. S. Damian la Secția de Propagandă și Agitație, iar apoi chemarea întregii secții de literatură a *Contemporanului* împreună cu conducerea revistei, pentru a se discuta cu ei aceste probleme și a se lămuri relațiile între conducerea revistei și secția de literatură, precum și principiile care trebuie să stea la baza muncii redacției..."[2].

În ceea ce privește publicațiile externe, regimul comunist de la București s-a dovedit foarte vigilent. Convenția privind schimbul internațional de publicații, întocmită la Paris, la 5 decembrie 1958, a fost ratificată abia la mijlocul deceniului șapte, prin Decretul nr. 835/1964[3].

G. Călinescu și un alt tip de roman

Cu toată această supraveghere ideologică, o întrebare firească se impune: ce se întâmplă în momentul în care Secția de Propagandă și Agitație/Direcția de Propagandă și Cultură

1. Pentru profilul inițial de critic realist socialist al lui S. Damian, validat de *Scânteia*, vezi Ana Selejan, *Literatura în totalitarism 1952–1953*, Editura Thausib, Sibiu, 1995, pp. 39–45; Cristian Sandache, „Sami Damian și realismul socialist", în *Literatură și propagandă în România lui Gheorghiu-Dej*, Editura Mica Valahie, București, 2006, pp. 143–149.

2. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 32/1953, f. 162.

3. *Buletinul oficial*, anul XIV, nr. 6, 26 februarie 1965, p. 92.

şi/sau ceilalţi actori ai controlului ideologic etc. constată că literatura ideologizată, agitatorică – tipărită sub formă de cărţi sau diseminată prin reviste culturale – nu are impactul dorit, nu se vinde în tirajele estimate, nu serveşte intereselor politice (iar piesele de teatru ale realismului socialist sunt boicotate de spectatori)? Într-o primă fază s-a mizat poate pe diverse instrumente de popularizare, precum *Decada cărţii*, bazare, expoziţii de carte, standuri permanente, conferinţe, aşa-numitele recenzii prin staţii de radioamplificare[1]. „Sarcina să se ţină recenzii în şcoli" a devenit o expresie obişnuită în documentele de partid. În paralel, sau mai degrabă după ce şi aceste mijloace au eşuat, în mod deliberat, scriitorilor profesionişti – când este vorba de prozatori – li s-a permis să tipărească romane care respiră un alt aer (*Bietul Ioanide*, *Scrinul negru*, de G. Călinescu), adică producţii care se apropie de vechea literatură şi poartă semnătura unor scriitori consacraţi precum G. Călinescu, Mihail Sadoveanu, Camil Petrescu etc. Se întâmplă însă ca şi atunci când purtau amprenta (auto)cenzurii şi a sugestiilor ideologice venite dinspre partid romanele să vădească şi un conţinut subversiv, imaginar sau real. De aceea, după apariţie, aceste romane sunt supuse unui foc încrucişat venit dinspre criticii literari – de fapt, ideologii literari oficiali –, parte a unei campanii de presă bine coordonate care duce la scoaterea din librării a cărţii, aşa cum s-a întâmplat cu volumul *Bietul Ioanide* al lui G. Călinescu în primăvara anului 1954, la numai câteva luni de la tipărire[2].

De-a lungul întregului deceniu, temele unui roman, precum şi conţinutul erau mai întâi discutate cu reprezentanţii autorităţilor ideologice, cu precădere ai Secţiei de Propagandă şi Agitaţie (ulterior Secţia de Ştiinţă şi Cultură). Au fost puţini

1. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 2/1953, f. 67.

2. Ion Bălu, *Viaţa lui G. Călinescu*, Editura Libra, Bucureşti, 1994, p. 334.

scriitori care au avut o poziție suficient de consolidată pentru a impune o propunere originală și pentru a se lupta ulterior – cu șanse de reușită – în vederea depășirii cenzurii, fie ea de stat, de partid și de la nivelul editurii. Un exemplu este chiar G. Călinescu, care însă nu a scăpat de cenzura de după apariția cărții. Ion Bălu, biograful lui G. Călinescu, aprecia că, „o dată cu *Bietul Ioanide*, pătrunde, pentru prima dată în literatura noastră, intelectualitatea română în ansamblu, ca grupare, categorie socială"[1]. Numai că G. Călinescu definea intelectualitatea română într-un mod diferit în raport cu așteptările puterii, ale lui Leonte Răutu *et co.* De altfel, documentele *Agitprop*-ului reproșează marelui critic *obiectivismul burghez*, sintagma înfierată de Răutu în textul din 1949 ce avea să fie definitoriu pentru o întreagă epocă, aceea a stalinismului cultural[2]. O informare cu privire la unele manifestări recente ale ideologiei burgheze în literatură din 19 octombrie 1954 ridică tonul agresiv la cotele cele mai înalte și formulează acuza de prolegionarism: „un exemplu cras de obiectivism burghez care degenerează în cele din urmă în naționalism și fascism este și romanul *Bietul Ioanide* al acad. Gh. Călinescu. Acest roman face elogiul legionarismului, dând acestei mișcări fasciste o aureolă de «eroism». În același timp, romanul calomniază mișcarea democratică [*procomunistă – n. n.*] din țara noastră"[3].

În alte cazuri, când nu era vorba de personalități de talia lui G. Călinescu, cenzura devenea și mai vigilentă, iar cărțile incriminate, deși tipărite, erau oprite la timp de la difuzare.

---

1. *Idem*, *Opera lui G. Călinescu*, Editura Libra, București, 2001, p. 416.

2. Leonte Răutu, *Împotriva obiectivismului și cosmopolitismului burghez în științele sociale*, Editura Partidului Muncitoresc Român, București, 1949.

3. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 18/1954, f. 152.

Aşa s-a întâmplat cu lucrarea *Satul fără dragoste*, de Radu Boureanu, care nu a primit aprobarea pentru distribuire pe motiv că ar fi o producţie literară antisovietică. La 18 februarie 1956 cartea era supusă judecăţii în faţa unui grup de membri de partid din domeniul literaturii, iar concluzia era trasă de Mihai Beniuc, cel care invoca tot modelul sovietic pentru a se preveni eşecuri similare: „Bine ar fi fost ca, pe parcurs, [cărţii] să i se fi arătat lipsurile. Avem exemple din literatura sovietică când s-au pus în discuţie lucrări. De exemplu, cartea lui [Aleksandr] Fadeev – *Tânăra gardă*. Un alt caz care a ajuns la discuţii în Uniunea Sovietică a fost lucrarea lui [Ilia] Ehrenburg – *Dezgheţul* – care a fost discutată şi în cadrul congresului şi înaintea congresului şi i s-a spus că ponegreşte realitatea sovietică."[1]

Reabilitarea parţială a lui Arghezi

În ceea ce priveşte poezia, cazul poate cel mai semnificativ de recuperare a unui autor afirmat în perioada interbelică este cel al lui Tudor Arghezi. Între criticile cele mai severe care se puteau aduce unui poet integrat în noul sistem politic, chiar şi în 1954, era aceea de a-l fi citit pe Tudor Arghezi, adică scriitorul care nu numai că fusese stigmatizat de regim, mai ales prin textul din *Scânteia* semnat de Sorin Toma, dar argumentase cel mai bine, în anii 1946–1947, de ce şi cum s-a ajuns la o criză a literaturii române. Atunci polemistul Arghezi afirmase tranşant că cei îndreptăţiţi să se pronunţe în chestiuni de literatură sunt scriitorii, nu politicienii[2]. Recuperarea politică şi instrumentalizarea ideologică a lui Arghezi, după 1955, pot fi privite în mai multe feluri. Fie ca o victorie perfidă a instanţelor ideologice comuniste (care au câştigat doar după ce l-au

1. *Ibidem*, dosar nr. 39/1956, ff. 26–27.
2. *Apud* Sanda Cordoş, *op. cit.*, pp. 17–18.

adus pe marele poet în situația de a se întreține din vânzarea fructelor produse în grădina proprie de la Mărțișor). Fie ca o reabilitare menită să deturneze energiile unor tineri scriitori care, altminteri, ar fi fost canalizate într-o altă direcție, potențial subversivă într-o epocă poststalinistă agitată, în care inițiativele liderului sovietic Nikita S. Hruşciov tulburau lumea comunistă est-europeană.

Conducerile comuniste, inclusiv cea de la Bucureşti, erau nevoite să admită existența unor erori în aplicarea politicilor culturale, să își facă o autocritică în spiritul Raportului secret citit de Nikita S. Hruşciov la 25 februarie 1956 cu ocazia Congresului al XX-lea al PCUS. În acest context, delimitarea de la vârful Partidului Comunist de *acțiunile birocratice agresive* din trecut a fost un moment speculat de un grup restrâns de scriitori care, în primăvara lui 1956, a solicitat, pe lângă revizuirea poziției oficiale față de tipic şi intimism în poezie, şi lămurirea cazului Arghezi, inclusiv printr-o retractare a acuzațiilor vehiculate în serialul denigrator apărut la începutul anului 1948 în *Scânteia* sub semnătura lui Sorin Toma[1]. În aparență se solicita doar identificarea celor care au fost responsabili pentru recluziunea îndurată de Tudor Arghezi timp de jumătate de deceniu. De fapt, era vorba despre ceva mai mult: se punea în discuție „îndrumarea" de către partid a literaturii. Un document din 12 mai 1956 semnat de Virgil Florea, şef al Sectorului de Literatură (din decembrie 1953), anterior fusese şef al sectorului Presă centrală[2], surprinde această stare de spirit orientată în direcția revizuirii canonului literar jdanovist: „Astfel, se pun din nou în discuție valabilitatea

1. Sorin Toma, „Poezia putrefacției sau putrefacția poeziei", I–IV, în *Scânteia*, 5–10 ianuarie 1948.

2. Virgil Florea, subordonat al lui Leonte Răutu şi Pavel Ţugui, a condus Sectorul Presă Centrală în anii 1952–1953. Din decembrie 1953 a devenit şef al Sectorului de Literatură din cadrul CC al PMR; ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 81/1953, f. 209.

şi justeţea concluziilor, discuţiilor şi a articolelor din *Scânteia* cu privire la tipic, cu privire la intimism în poezie, cu privire la poezia lui Arghezi etc. Şi, folosindu-se de faptul că în acţiunea de combatere a acestor greşeli au fost folosite metode greşite, administrative şi birocratice, că s-au făcut exagerări regretabile, se încearcă să se dea deoparte însăşi conţinutul just al criticilor aduse. [...] Există, de asemenea, mulţi scriitori care întreabă de ce *Scânteia* nu revine cu un articol asupra poeziei lui Arghezi, în care să se aprecieze ca fiind greşit articolul scris de tov. Sorin Toma."[1]

La începutul deceniului şase, o întreagă generaţie de tineri, în frunte cu Nicolae Labiş, îl citea pe Arghezi pe ascuns, gest perceput de oficialitatea comunistă ca fiind o supremă sfidare a literaturii realist socialiste. Potrivit istoricului şi criticului literar Alex. Ştefănescu, poetul Nicolae Labiş a fost un scriitor marxist care a încercat umanizarea ideologiei oficiale[2]. Prin prisma confruntărilor sale cu Leonte Răutu, asupra cărora s-au aplecat istoricii şi politologii[3], Labiş apare ca un poet marxist antistalinist. Poemul *Albatrosul ucis* a fost interpretat în diverse feluri (de exemplu, ca o descriere a condiţiei intelectualului, a scriitorului, în epoca stalinismului integral – terminându-se cu sugestia sfârşitului simbolic într-un cimitir). În ultimul timp, Labiş, prin poezia şi biografia sa, începe să fie recuperat ca scriitor orientat în direcţia unui marxism revizionist înrudit oarecum cu mişcarea scriitorilor maghiari care avea să se alăture revoluţiei de la Budapesta; există mai multe motivaţii care încurajează o astfel de perspectivă – moartea violentă a lui Nicolae Labiş, în decembrie 1956, a survenit în

1. *Ibidem*, dosar nr. 9/1956, f. 143.

2. Alex. Ştefănescu, *Istoria literaturii române contemporane (1941–2000)*, Editura Maşina de Scris, Bucureşti, 2005, pp. 322–323.

3. Vladimir Tismăneanu, *Stalinism pentru eternitate. O istorie politică a comunismului românesc*, traducere de Cristina Petrescu şi Dragoş Petrescu, postfaţă de Mircea Mihăieş, Editura Polirom, Iaşi, 2005, p. 188.

contextul reprimării revoluției maghiare și a simpatizanților ei din estul Europei, inclusiv din România; în plus, avem acum confirmarea, dată de documentele de la CNSAS, că apropiați ai lui Labiș, tineri scriitori și ziariști, erau urmăriți de Securitate.

Cazul Alexandru Jar

În acest context mai favorabil pentru exprimarea nemulțumirilor – care se circumscrie intervalului 1953–1956, caracterizat de *dezgheț* cultural-ideologic, de *Spiritul Genevei*, de reconcilierea (efemeră) a blocului sovietic cu Iugoslavia titoistă –, mai mulți scriitori și critici literari au trecut la revizuiri și reevaluări ale producțiilor literare elaborate în anii stalinismului integral și ai realismului socialist monopolist. Inițial timide, aceste reconsiderări au ajuns să conteste, chiar dacă pe un ton scăzut, îndrumarea de către partid a literaturii și, în același timp, să încerce o *periodizare* a literaturii postbelice, o tentativă de a sublinia că momentul martie 1953 (moartea lui Stalin) este (și trebuie să fie) un punct de ruptură, de despărțire de era jdanovismului. Iosif Chișinevschi și Leonte Răutu, cei doi principali responsabili ideologici, organizează încă din 1953 mai multe întâlniri cu scriitorii menite a surprinde starea de spirit și a descuraja orientări nonconformiste. Spre deosebire însă de precedentele reuniuni, acum Leonte Răutu este contrazis. Acest lucru s-a vădit la ședința cu scriitorii din 25 noiembrie 1953, un moment esențial și pentru a înțelege demascarea din mai–iunie 1956 a lui Alexandru Jar. Între pontiful ideologic și scriitorul cu trecut de ilegalist are loc un dialog tensionat, care cu siguranță a contribuit la dizgrația în care a căzut peste numai trei ani:

„Tov. Leonte Răutu: Vă rog să vă pronunțați asupra propunerilor făcute, dacă aveți obiecțiuni sau de propus modificări sau complectări.

Tov. Jar: Eu cred că oamenii se simt intimidați.

Tov. Răutu: Vă rog să nu vă intimidați. Este deplină libertate de a vă expune părerile.

Tov. Jar: S-a vorbit aici despre anumite atitudini necinstite. Eu cred că la această şedinţă ne putem trezi cu anumite rezultate. Ar fi bine să discutăm pe larg şi cu tot curajul ceea ce gândim, că n-o să ni se taie capul. A trecut o lună de zile de la şedinţa de la tov. Chişinevschi. Acolo s-au dezbătut unele probleme şi pe linia creaţiei, şi pe linia muncii de partid, şi pe linia muncii Uniunii, dar mai ales pe linia conducerii Uniunii Scriitorilor. Eu îmi amintesc că tov. Răutu chiar acolo a făcut multe exagerări, dar în linii generale fondul este valabil. Şi tovarăşul Chişinevschi a întărit cele spuse de tovarăşul Răutu."[1]

Celebra adunare cu activul Comitetului raional de partid „I.V. Stalin" din Bucureşti de la 21 mai 1956, unde au ieşit în evidenţă intervenţia extrem de critică, „antipartinică", a lui Alexandru Jar, şi solidarizarea cu discursul său a lui Ion Vitner şi Mihail Davidoglu[2], a fost de fapt punctul culminant al unor dispute mai vechi care i-au avut în prim-plan mai ales pe Jar şi Vitner. Merită menţionat faptul că Ion Vitner – alături de alţi scriitori – se situase pe poziţii critice în raport cu Secţiile ideologice ale CC al PMR cu câteva luni înainte de momentul mai 1956. Un document semnat de Virgil Florea, şef de sector în cadrul Secţiei de Ştiinţă şi Cultură (condusă de Pavel Ţugui) surprinde demersul contestatar al lui Vitner: „Astfel, de pildă, într-o discuţie avută cu biroul org[anizaţiei] de bază al Uniunii Scriitorilor, Vitner a afirmat că tov[arăşii Pavel] Ţugui şi

1. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 81/1953, f. 196.

2. Vezi, pentru detalii, Elis[abeta Neagoe-] Pleşa, „Problematica cultului personalităţii în mediul literar din România. «Cazul» Jar", în Doina Jela, Vladimir Tismăneanu (coordonatori), *Ungaria 1956: revolta minţilor şi sfârşitul mitului comunist*, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2006, p. 198.

Ofelia Manole «duc de râpă literatura», că ei, «prin anumite practici, au pus literatura în afara liniei partidului». El a declarat, de asemenea, într-o discuție avută la Secția de Știință și Cultură că tov. Răutu «îl pândește», că l-a «jignit» etc. În discuțiile purtate cu unii scriitori la Secția de Știință și Cultură (M[aria] Banuș, [Alexandru] Jar, Vitner) aceștia s-au declarat nemulțumiți pentru faptul că tovarăși cu munci de răspundere în aparatul CC (cei amintiți mai sus), nu și-au făcut o autocritică severă pentru «greșelile» lor din trecut, precum și pentru faptul că nu a apărut până în prezent un document oficial (articol redacțional în *Scânteia* sau o hotărâre a CC) care să aprecieze în mod public ca fiind greșite anumite metode folosite în trecut în îndrumarea literaturii atât de către activiștii de partid, cât și de către tovarășii din conducerea Uniunii Scriitorilor. [...] Unii scriitori (Vitner, [Eugen] Jebeleanu) au negat chiar dreptul Secției de Știință și Cultură a CC al PMR de a se ocupa de activitatea organizației de bază a Uniunii Scriiitorilor și de a iniția anumite discuții în organizația de bază."[1]

„Criza culturii" – o sintagmă cu potențial subversiv

În același document semnat de Virgil Florea erau trecute în revistă și materialele din presa literară care puneau în discuție linia oficială privind dezvoltarea postbelică a literaturii: „un fenomen foarte nesănătos care se observă în anumite articole este tendința de a se nega realizările obținute în literatura noastră în anii 1949–1953 și de a se afirma că literatura noastră s-a dezvoltat abia după 1953 (articolul lui G. Munteanu din *Steaua*)"[2]. Deși instructorul Secției de Știință și Cultură

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 9/1956, ff. 141–142.

2. *Ibidem*, f. 140.

admitea faptul că au existat abuzuri, el atrăgea atenția asupra pericolului de a se reveni la teoriile privitoare la „criza culturii": „Este adevărat că în critica literară se observă un avânt deosebit abia după 1953, datorit [*sic!*] în mare parte înlăturării unor metode administrative de critică, metode ce timorau și frânau dezvoltarea criticii literare. Se încearcă însă ca această concluzie să se aplice întregii literaturi, trecându-se cu vederea faptul că anii 1949–1953 au fost ani în care au apărut numeroase lucrări literare de valoare, lucrări distinse cu premii de stat și cu care ne mândrim și azi; se trece cu vederea faptul că, în ciuda unor greșeli făcute de unii activiști ce au lucrat în domeniul literaturii în ce privește metodele de îndrumare, partidul a susținut în toți acești ani și a promovat cu căldură lucrarile literare valoroase, scrise de pe pozițiile realismului socialist. Asemenea păreri nu fac decât să reia, într-o formă nouă, teoria «crizei culturii» fluturată nu de mult de elementele dușmănoase, potrivit cărora instaurarea regimului democrat-popular a avut ca urmare o stagnare, o «criză» a culturii. Asemenea păreri vădesc, de asemenea, o concepție neistorică cu privire la dezvoltarea literaturii."[1]

Oficialii Secției de Știință și Cultură au încercat să estimeze proporțiile devierii ideologice venite din partea unor scriitori de încredere ai puterii (Dumitru Corbea, Ion Vitner), „erezia" extinzându-se și în ceea ce privește perspectiva asupra istoriei literaturii postbelice: „Unii scriitori, ca de pildă D. Corbea, prezintă situația din anii 1946–1947 numai ca o epocă în care «se vânturau lozinci și strigăte proletcultiste», trecând cu totul cu vederea situația politică din această perioadă, raportul de forțe între clase, lupta literaturii noi, ce abia se năștea, împotriva literaturii burgheze, eforturile făcute de partid pentru a atrage de partea clasei muncitoare pe cei mai buni scriitori și a-i ajuta să lepede balastul ideologiei burgheze.

1. *Ibidem*.

Se observă, de asemenea, încercarea unor scriitori de a reveni asupra unor probleme şi a unor teorii pe care partidul le-a criticat şi combătut cu ani în urmă. [...] Discuţiile ce se poartă în preajma congresului au şi aspectul că unii scriitori scormonesc cu perseverenţă trecutul, scoţând din nou la iveală pe prim-plan o serie de greşeli făcute în trecut de diferiţi activişti în domeniul literaturii, greşeli care de altfel au fost criticate şi condamnate cu asprime la consfătuirile ce au avut loc la Consiliul de Miniştri (tov. [Iosif] Chişinevschi) în anul 1953 şi la CC al PMR (tov. [Gheorghe] Apostol) în 1955, greşeli care în general nu s-au mai repetat. [...] Ele privesc însă nu numai tovarăşi ce au lucrat în conducerea Uniunii Scriitorilor, ci şi tovarăşi din aparatul CC care s-au ocupat de problemele literaturii (tov. Ofelia Manole, P. Ţugui, Gonda Gh. etc.). Unii scriitori ar vrea, de asemenea, ca să se facă o «periodizare» oficială a literaturii, în care perioada 1949–1953 să fie caracterizată ca o perioadă de stagnare a literaturii şi de înăbuşire a criticii literare. Fenomenele semnalate mai sus sunt cu atât mai grave cu cât ele ascund uneori tendinţa de a nega roadele îndrumării literaturii de către partid şi dorinţa de ca partidul să nu se amestece în treburile literaturii. Asemenea idei sunt chiar exprimate sub o formă anumită în unele poezii, ca de pildă *De-acum încolo* de Radu Boureanu, sau *Drum* de Marcel Breslaşu."[1]

Încă din 1954, în presa oficială, au început să apară articole în care se sugera faptul că literatura română ar traversa o *criză* din cauza impunerii unor şabloane şi schematizări pernicioase. Într-o informare din 18 mai 1954 cu privire la activitatea organizaţiilor de partid din uniunile de creatori şi instituţiile de artă, semnată de Ion Beu, instructor în cadrul Sectorului de Artă, se consemnează faptul că „organul de presă al Comitetului Regional şi Orăşenesc, *Steagul Roşu*, a

1. *Ibidem*, f. 143.

lăsat să se strecoare (mergând pe linia curentului aşa-zisei „libertăţi de critică"), în paginile sale, o aşa-zisă critică la adresa şablonului şi schematismului din unele lucrări literare, căutând în esenţă să nege succesele obţinute de literatura noastră autohtonă. Această critică caută să demonstreze «criza» în literatură, făcându-se astfel ecoul concepţiilor duşmănoase"[1]. Conştientizarea faptului că literatura este în criză şi exprimarea publică a acestei evaluări nu a căpătat amploare din cauza cenzurii şi a intimidării mediului scriitoricesc. Totuşi, percepţia crizei s-a extins şi în alte domenii ale artei, iar sculptorul şi pictorul Ion Vlasiu a exprimat-o cel mai pregnant sfidându-i pe cerberii ideologici. „Unii artişti – se menţiona într-o informare din 11 noiembrie 1957 a Secţiei de Ştiinţă şi Cultură, privind unele probleme ideologice manifestate în creaţia şi critica plastică – îşi permit să vorbească de o «criză artistică prin care trecem» (Vlasiu I., [în] *Arta plastică*, nr. 3, pag. 45). Considerând că în fenomenele ultimei perioade de 5–7 ani nu e vorba numai de o deviere naturalistă, autorul susţine lipsa de perspectivă a artei noastre: «Dacă ar fi vorba numai de naturalism, lucrurile s-ar putea remedia şi credem că acest

1. *Ibidem*, dosar nr. 18/1954, f. 32. Mai mulţi scriitori au identificat schematismul drept principal simptom al crizei literaturii. În paralel, Secţia de Propagandă şi Agitaţie aplica acelaşi termen pentru a defini eşecurile literare ale literaturii care se voia realist socialistă. „Lipsa de cunoaştere îi duce pe mulţi tineri la schematism, la sărăcirea conţinutului în operele lor. Astfel, în poeziile lor de dragoste, mai mulţi tineri de la Şcoala de Literatură «M. Eminescu» au ales acelaşi prototip de femeie, cu ochii limpezi, cu părul în vânt. Tinerii de la Şcoala de Literatură «M. Eminescu» mai au şi alte lipsuri în creaţia lor. În poeziile lor nu se vede atât o influenţă a lui Maiacovschi, cât mai degrabă se întrevede o influenţă eseninistă. Poeziile lui Esenin au influenţat în aşa măsură pe aceşti tineri încât, deşi în ţara noastră cresc prea puţini mesteceni, poeziile lor abundă de «păduri de mesteceni»"; Referat privind tinerii scriitori, în ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 18/1954, f. 86.

lucru se va şi întâmpla este vorba însă de o tulburare în adânc a formelor fireşti de evoluţie artistică, o zdruncinare a bazelor, am putea spune, şi ne mirăm că nici unul din criticii noştri n-au luat cuvântul în sensul acesta la dezbaterile secţiei de pictură."[1]

Un deficit de solidaritate al mediilor intelectuale. Cazul László Földes

De ce este această criză (a literaturii, dar şi a cercurilor literare) poate mai evidentă decât în alte ţări ale Europei Răsăritene? În România, criza a fost potenţată şi de faptul că lumea literară iniţiată în problemele cultural-ideologice nu a avut un reazem la nivelul vârfurilor Partidului Comunist care să îşi asume o orientare revizionistă şi să genereze o revoltă intelectuală. Dincolo de criza propriu-zisă a literaturii, există şi o criză a lumii scriitoriceşti care se traduce prin lipsa de solidaritate, vădită la momentul 1956, şi se exprimă printr-un deficit de comunicare atât în interiorul breslei, cât şi în relaţie cu alte discipline, de pildă cu lumea filozofilor. Urmărind analizele oferite de istorici şi politologi precum Vladimir V. Kusin şi de alţi cercetători care au scris despre originile intelectuale ale Primăverii de la Praga[2], rezultă că dialogul, comunicarea dintre filozofi şi scriitori – în cazul cehoslovac – a fost de o însemnătate majoră pentru cristalizarea unui discurs dinamitard, a unui impuls reformist, care s-a continuat într-un demers de reformare din interior a socialismului de stat, a socialismului de tip (neo)stalinist. Semnificativ pentru a înţelege evoluţiile diferite ale României şi Cehoslovaciei în plan

1. *Ibidem*, dosar nr. 5/1957, f. 121.

2. Vladimir V. Kusin, *The Intellectual Origins of the Prague Spring. The Development of Reformist Ideas in Czechoslovakia, 1956–1967*, Cambridge University Press, Cambridge – UK, 1971.

cultural-ideologic este un document al Secției de Știință și Artă din 4 aprilie 1964, o informare cu privire la Plenara lărgită a comitetului de conducere al Uniunii Scriitorilor consacrată dezbaterii problemelor literaturii contemporane din țările occidentale (desfășurată între 26–28 martie 1964). Pornind de la contradicțiile ivite cu ocazia Simpozionului despre Franz Kafka mai ales între delegația est-germană, pe de o parte, și esteticienii din Cehoslovacia susținuți de Roger Garaudy și Ernst Fischer, de cealaltă parte, reprezentanții Secției ideologice a CC al PMR s-au delimitat de pozițiile exprimate în presa culturală cehoslovacă: „Menționăm că obiectivismul burghez și liberalismul în aprecierea fenomenului literar occidental s-au făcut puternic simțite în ultimul timp în unele publicații din R.S. Cehoslovacă. Pornind tot de la creația lui Kafka, unii critici și esteticieni cehi se abat de la pozițiile leniniste ale aprecierii literaturii și merg pe linia îmbrățișării necritice a tuturor producțiilor literare apusene. La consfătuirea scriitorilor maghiari, români și cehi de la Budapesta (septembrie 1963), delegația noastră a trebuit să replice cu hotărâre unor asemenea păreri, exprimate de către delegații cehoslovaci."[1]

Mediile intelectuale din România, împreună cu alte categorii, au acceptat un soi de contract social cu puterea politică și, în plus, au fost incapabile să realizeze gesturi semnificative de solidaritate care să depășească frontierele etnice, iar acest fapt s-a vădit îndeosebi începând din momentul 1956 (delimitat de Raportul lui Hruşciov și de Revoluția din Ungaria). Tensiunile latente româno-maghiare din Transilvania – existente și în cercurile literare și universitare – au fost potențate de crearea Regiunii Autonome Maghiare și au stânjenit întărirea unor punți de comunicare în momente decisive, când se între-

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 2/1964, f. 61.

vedeau slăbiciunile şi ilegitimitatea sistemului comunist. Astfel, procesul revoluţionar de la Budapesta, care punea în discuţie în principal monopolul partidului unic iar în plan secund îndrumarea de către acelaşi partid a literaturii, nu aduce cu sine crearea unei platforme comune româno-maghiare de contestare a supremaţiei Direcţiei de Propagandă şi Cultură asupra lumii culturale. Istoriografia română a reflectat în general mulţumitor însemnătatea cazului Alexandru Jar, dar a neglijat frământările din sânul comunităţii intelectuale maghiare din România – la rândul ei măcinată de conflicte – sub impactul transformărilor de la Budapesta şi al iniţiativelor contestatare de la Bucureşti. În 1956, la Cluj, la fel ca şi Alexandru Jar, László Földes – cunoscut critic literar şi estetician, redactor-şef al revistei *Utunk*[1] – a ieşit în evidenţă prin atitudini „antipartinice" şi „concepţii antimarxiste", manifestări care însă nu i-au atras imediat dizgraţia[2]. Laszlo Földes era un nume cunoscut şi cititorilor români, întrucât publicase în revistele literare româneşti diverse articole de bilanţ privitoare la beletristica maghiară din România comunistă (vezi, de exemplu, László Földes, „Figura eroului pozitiv în literatura maghiară din RPR", în *Viaţa românească*, nr. 10, octombrie 1954). Eliminarea sa din funcţiile deţinute s-a produs abia în 1958, când a şi fost convocat la o şedinţă de demascare ţinută la Târgu

1. Detalii despre evoluţia postbelică a revistei vezi la Lucian Nastasă, „Studiu introductiv" la *Minorităţi etnoculturale. Mărturii documentare. Maghiarii din România (1956–1968)*, volum editat de Andreea Andreescu, Lucian Nastasă (coordonator), Andreea Varga, cuvânt înainte de Zoltán Szász, Cluj-Napoca, Centrul de Resurse pentru Diversitate Etnoculturală, 2003, p. 56.

2. În 1957, László Földes era acuzat de Ion Ianoşi, pe atunci tânăr instructor la Secţia de Ştiinţă şi Cultură, pentru manifestări mascate de liberalism şi apolitism; Notă despre unele aspecte privind atmosfera politică din rândul unor intelectuali maghiari din Cluj, 30.IX.1957, în ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 5/1957, f. 110.

Mureş, din cauza unui conflict intervenit în interiorul mediului literar maghiar din Transilvania[1].

Pe baza unui memoriu redactat de scriitori maghiari din Târgu Mureş şi ajuns la Secţia de Ştiinţă şi Cultură, criticului i se aduceau grave acuzaţii: „Földes a deformat esenţa tezelor Congresului al XX-lea al PCUS, îndreptându-şi atacul exclusiv împotriva dogmatismului şi ignorând complet pericolul ideologiei burgheze, al revizionismului. Földes nici n-a vrut să audă despre pericolul liberalismului, al revizionismului, în schimb descoperea la fiecare pas grave greşeli provenite, chipurile, din «cultul personalităţii» şi dogmatism. Fidel acestei concepţii, el a combătut în mod unilateral, exagerat şi deformat, idilismul şi schematismul în literatură şi a «uitat» total de influenţele negativismului şi liberalismului. Földes a fost unul din principalii exponenţi ai teoriei «liberalizării» vieţii literare din ţara noastră, unii din cei care, sub pretextul unei mai mari «libertăţi», doresc de fapt introducerea «liberă» a unor idei şi concepţii burgheze, reacţionare."[2]

La fel ca şi confraţii săi români, László Földes a adus în discuţie o nouă periodizare a literaturii (limitată la spaţiul maghiar transilvan), însă inchizitorii săi ideologici au transformat această opinie a unui critic literar într-o culpă de ordin politic care s-ar fi integrat unei acţiuni concertate de solidarizare cu actorii principali ai „devierii de dreapta", Vasile Luca şi Ana Pauker: „În preajma Congresului Uniunii Scriitorilor din 1956 – continua documentul citat –, Földes a încercat să

1. Stefano Bottoni, „A hatalom értelmisége – az értelmiség hatalma. A Földes László – ugy" [Intelectuali în sfera puterii – Puterea intelectualilor. Cazul László Földes], în *Korall*, nr. 18/2004. Traiectoria profesională ulterioară a lui Földes este surprinsă de fostul coleg şi discipol; vezi Ion Ianoşi, *Secolul nostru cel de toate zilele*, Cartea Românească, Bucureşti, 1980, pp. 220 şi 224–228.

2. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 28/1959, f. 17.

tulbure viața literară printr-o periodizare dușmănoasă a literaturii maghiare, ceea ce reprezenta de fapt un atac împotriva demascării de către partid a deviatorilor de dreapta Pauker–Luca. De asemenea, el s-a ridicat împotriva demascării de către partid a lui Jar. Cuvântul lui la o ședință a filialei Uniunii Scriitorilor din Târgu Mureș a dovedit clar atitudinea lui fățarnică în această problemă. Concepțiile antipartinice ale lui Földes s-au manifestat în perioada de dinainte și din timpul contrarevoluției din Ungaria. El a simpatizat cu o serie de idei revizioniste difuzate în vremea aceea în presa literară din RPU [Republica Populară Ungară]. După cum a recunoscut chiar Földes în timpul ședinței, la început el a refuzat să prelucreze la instituția de învățământ superior unde lucra documentul de partid cu privire la evenimentele contrarevoluționare din Ungaria și nu a informat forurile de partid despre pregătirea unei ședințe provocatoare a studenților din aceeași instituție, ședință despre care avea cunoștință."[1]

Ultimele învinuiri – formulate în documentul semnat de Pavel Țugui – vizau atât influența negativă în lumea scriitoricească, cât și orientările literare și estetice greșite ale lui László Földes. El se făcea vinovat, în calitate de referent, și pentru linia imprimată de scriitorul Szabó Gyula în romanul *Familia Gondos* (vol. II)[2]: „volumul se sfârșește prin eșecul unei aventuri «stângiste», în care se compromit o serie de țărani săraci ai satului care, sub îndrumarea unui activist de partid, prezentat aproape caricatural, au încercat să «forțeze» procesul de cooperativizare. [Földes] nu numai că n-a sesizat greșelile din roman, ba dimpotrivă i-a sugerat autorului soluții mai criticiste și negativiste pentru volumul III. [...] În

1. *Ibidem*, ff. 17–18.

2. Volumul lui Szabó Gyula a fost tradus și în română, de Nicolae Balotă (primul volum), cu titlul *Neamul Gondoșilor*, vol. I (București, ESPLA, 1957) și integral de Remus Luca (București, Editura pentru Literatură, 1967).

calitate de redactor-şef, el a promovat, pe de o parte, o tendinţă apolitică, de ocolire a unor probleme esenţiale, pe de altă parte a contribuit din plin la apariţia în revistă a unor scrieri confuze sau de-a dreptul duşmănoase. [...] Concepţiile oportuniste l-au împins pe Főldes spre negarea rolului conducător al partidului în domeniul literaturii. El a difuzat în rândurile scriitorilor concepţia duşmănoasă potrivit căreia lipsurile literaturii noastre s-ar datora [*sic!*] conducerii ei de către partid, «incompetenţei» şi «dogmatismului», care ar sta în calea dezvoltării libere a talentelor. El a susţinut, isteric, că partidul nostru şi conducerea lui nu doresc să lichideze greşelile săvârşite în legătură cu cultul personalităţii, că această conducere este «stalinistă» şi incapabilă de a rupe cu dogmatismul"[1]. Cazul Főldes reflectă, de fapt, şi criza din sânul elitei maghiare din Transilvania, împărţită în grupuri care – prin publicaţii (literare) şi prin alte mijloace – s-au poziţionat în mod diferit faţă de Revoluţia din Ungaria şi faţă de regimul de la Bucureşti. Până la urmă – în condiţiile în care după 1956 situaţia minorităţilor etnice a devenit o chestiune de securitate naţională –, declinul lui Főldes a adus cu sine un control sporit asupra manifestărilor culturale maghiare, inclusiv asupra scriitorilor care l-au denunţat pe fostul redactor-şef de la *Utunk*[2].

Intervalul 1956–1959 marchează un moment decisiv, o tranziţie lentă în ceea ce priveşte percepţia pericolului naţionalist – în spaţiul public, în mediul literar-artistic – la nivelul autorităţilor politice. Până acum critica oficială virulentă viza mai ales pericolul şovinist majoritar şi este bine ilustrată de discursul lui Leonte Răutu, din 24 februarie 1953, care îi incrimina pe cronicarii literari care au tolerat manifestări de

1. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 28/1959, ff. 18–19.

2. Stefano Bottoni, *op. cit.*; vezi şi *idem*, *Transilvania rossa. Il comunismo romeno e la questione nazionale 1944–1965*, Carocci Editore, Roma, 2007.

naționalism în poezie și proză: „critica noastră literară este minunată, este sublimă putem spune, dar lipsește cu desăvârșire. Acesta este adevărul. Care este rezultatul? Rezultatul este că și literații noștri sunt slab îndrumați, slab lămuriți, și publicul cititor este slab îndrumat, slab lămurit. Gândiți-vă, mulți din voi ați auzit probabil despre discuția care a avut loc în jurul poeziei lui [Vladimir] Sosiura, socotită drept naționalistă. Să nu credeți că el spunea cine știe ce lucruri. El vorbea despre iarna veșnică, plopii veșnici, cerul veșnic al Ucrainei, și acest lucru a fost îndestulător pentru ca critica sovietică, critica comunistă, să ia atitudine: *Cum veșnic? D-ta nu faci o deosebire între ceea ce a fost înainte Ucraina și ceea ce este astăzi? D-ta iubești Ucraina despărțită de orice condiții istorice, d-ta nu-ți dai seama că acum dragostea de patrie a căpătat un conținut cu totul nou?* S-a ridicat o problemă mare. Dacă ar fi să judecăm după critica noastră, după discuțiile de la noi, manifestări de naționalism nu există. Eu trebuie să spun, spre rușinea mea, că n-aș putea să spun aci cum se manifestă naționalismul în literatura noastră, aceasta datorită [*sic!*] slabei analize a conținutului literaturii noastre"[1]. Această mostră de pedagogie infernală enunțată de L. Răutu s-a perpetuat aproape un deceniu. Ulterior, încă din primii ani ai deceniului șapte, accentul critic s-a deplasat asupra primejdiei naționalismului minoritar (maghiar, german, evreiesc etc.).

Pe de altă parte, cum anticipam, exista o îngrijorare a autorităților în ceea ce privește lipsa de impact a literaturii angajate. O formă de a suplini această carență pare să fi fost politica de reeditare și recuperare – puternic filtrată ideologic – a unor clasici ai literaturii. Tipărirea acestor clasici ai literaturii române i-a determinat pe unii să respingă ideea existenței unui „deșert literar" în România anilor 1950. Au existat

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 81/1953, f. 277.

reeditări ale unor clasici (chiar Octavian Goga, care aparent, prin apartenența lui la dreapta, chiar extrema dreaptă antisemită interbelică, părea mai indezirabil politic decât Lucian Blaga). Au mai existat colecția *Biblioteca pentru toți*, traduceri importante din literatura universală[1] și – nu în ultimul rând – un preț scăzut al acestor cărți de beletristică, de calitate, preț care le făcea accesibile și permitea multora să-și constituie biblioteci personale[2]. Dar aceste biblioteci numărau puține cărți cu adevărat de calitate (fără mesaj propagandistic) și care să poată fi propriu-zis atribuite literaturii române scrise și tipărite după 1948, lista reducându-se la Marin Preda, G. Călinescu, Petru Dumitriu, Eugen Barbu și nu mulți alții. În 1960, la ora bilanțului, sintezele oficiale rezumau astfel evoluția literaturii române în epoca postbelică: „ca toate formele suprastructurii, literatura s-a transformat o dată cu baza economică a societății. Schimbarea nu s-a produs automat, ci printr-un proces de educare și transformare a conștiinței scriitorilor și a metodei lor artistice și care coincide cu trecerea vechiului realism spre realismul socialist“[3].

S-a ieșit din această criză a literaturii după 1960–1962? Sanda Cordoș afirmă că: „Treptat, literatura română însăși s-a primenit în parte, a reintrat într-un stadiu de relativă normalitate; nu deplină însă...“[4] Poate că într-adevăr ultimul *realist socialist* a fost chiar Nicolae Ceaușescu, deși sintagma a fost mai puțin întrebuințată și promovată după 1965. Rezu-

1. În ceea ce privește procesul invers, de traducere a autorilor români, vezi lucrarea Ioanei Popa, *Traduire sous contraintes. Littérature et communisme (1947–1989)*, CNRS Éditions, Paris, 2010, pp. 41 și urm.

2. Mihai Șora, *Mai avem un viitor. România la început de mileniu. Mihai Șora în dialog cu Sorin Antohi*, Editura Polirom, Iași, 2001, pp. 102 și 104.

3. *Republica Populară Romînă*, autori: Constantin Daicoviciu *et al.*, Editura Meridiane și Societatea pentru Răspîndirea Științei și Culturii, București, 1960, p. 208.

4. Sanda Cordoș, *op. cit.*, p. 135.

mând evoluția postbelică a literaturii, istoricul literar Eugen Negrici face următoarea periodizare: „În primii ani de comunism «terorist», partidul a controlat întreaga producție artistică și nu a permis decât un singur fel de literatură, cea pusă în slujba propagandei. [...] În perioada următoare (1964–1971), care a fost una de liberalizare diversionistă [...] s-a declanșat un proces de recuperare frenetică a literaturii române..."[1] Tăcerea silită a scriitorilor, refulările și reprimarea imaginației literare din anii 1950 s-au regăsit în câteva romane pline de revelații, aparținând literaturii cu caracter memorialistic, descriind demascările, viața literară plină de servituți și universul concentraționar[2].

Ravagiile realismului socialist de esență jdanovistă se estompează în anii 1963–1964, iar ideologii literari oficiali admit că este nevoie de o părăsire a clișeelor literaturii din anii 1950, adică „deprinderile de a opera cu șabloane, cu etichete, tendințele vulgar-sociologiste". Evident, din perspectiva ideologică oficială, ele trebuie combătute tot atât de ferm ca „înclinațiile estetiste și liberalizante"[3]. Un adevărat „cuplu infernal"; la fel cum în deceniul șase nu se putea combate „dogmatismul", cultul personalității, birocratismul, fără a denunța în același timp și cu aceeași intensitate – „revizionismul", „liberalismul", „apolitismul".

1. Eugen Negrici, *Iluziile literaturii române*, p. 128.

2. De exemplu, volumul semnat de Constantin Turturică. Un scriitor altminteri mediocru, conformist ideologic în epoca autoritarismului, se transformă – după 1989 – într-un autor important care recuperează o anumită memorie mult timp ocultată; C. Turturică, *Nu ești obligat să mori tâmpit. Mărturia informatorului*, Editura Eminescu, București, 2000 (ediția a doua: Iași, Editura TehnoPress, 2008).

3. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 2/1964, f. 258.

Aspecte ale politicii culturale în domeniul teatral

Obiectivele ideologice în sfera dramaturgiei

Din punctul de vedere al instanţelor ideologice, noul teatru al României „democrat-populare" avea ca scop dezvoltarea nivelului cultural şi artistic al unui public din ce în ce mai larg şi orientarea spectatorilor – prin intermediul repertoriului – în spiritul democraţiei socialiste; iar acest repertoriu trebuia axat pe concepţia ideologică definită de conducerea PMR, astfel încât să se pună capăt tradiţiei vechiului teatru (cu teme decadente, mistice, şovine, diversionist-evazioniste) şi să se modeleze un alt profil al publicului[1]. De aici au decurs şi principalele obiective, detaliate în anii 1953–1954 de către Secţia de Propagandă şi Agitaţie şi ceilalţi factori decizionali de la nivel ideologic şi de stat. Atmosfera de „război rece cultural" doar se atenuase după moartea lui Stalin; posturile de radio occidentale – cu secţiuni în limba română – insistau în continuare inclusiv asupra clivajelor *civilizaţionale* dintre SUA, statele Europei Occidentale reunite sub umbrela NATO, o civilizaţie capitalistă bazată pe libertate de exprimare (inclusiv libertate de creaţie), pe de o parte, şi cele ale blocului sovietic, unde creatorii erau umiliţi şi lipsiţi de drepturi. În special în emisiunile de la Radio Europa Liberă se regăseau

1. *Teatrul în Romînia după 23 august 1944*, volum editat de G. Oprescu, Simion Alterescu (redactor responsabil), Margareta Bărbuţă, Anca Costa-Foru, Olga Flegont, A.M. Pop, L. Nădejde, Editura Academiei RPR, Bucureşti, 1959, pp. 15–16.

informații referitoare la scriitorii și artiștii din România comunistă confruntați cu suprimarea libertății de creație.

De altfel, Leonte Răutu invocă aceste transmisiuni indezirabile la 25 noiembrie 1953, după cum reiese din stenograma ședinței cu scriitorii, cu membrii biroului US și ai BOB, mai precis. „Tovarășul Chișinevschi – declara șeful SPA – arată că nu întâmplător cercurile imperialiste toarnă hârdaie cu noroi asupra scriitorilor din RPR, pentru că ei [scriitorii] dau un sprijin luptei noastre [în domeniul cultural-ideologic]. /Tov. Răutu citește o emisiune de radio străină din care reiese că în rândurile scriitorilor există proteste împotriva regimului/."[1] Probabil și tema aceasta a celor două civilizații, a celor două culturi, una realmente democratică, cealaltă ilustrând „democrația totalitară", i-a determinat pe ideologii PMR să adauge noi obiective pentru creatorii (scriitori, dramaturgi, regizori, actori etc.) siliți să înfățișeze „omul nou" comunist și procesul de transformare socialistă a României. Criticul și istoricul de teatru Marian Popescu a observat faptul că ascensiunea în repertorii a unor autori precum Lucia Demetrius, Mihail Davidoglu a fost „favorizată de impunerea noilor scopuri ale propagandei privind «omul nou», constructor al noii societăți. La începutul anilor '50, o nouă temă este impusă prin documentele ideologice și de partid: aceea a luptei maselor populare împotriva civilizației și culturii burgheze și a rolului jucat de comuniști în acest proces. Piese de Aurel Baranga, Paul Everac, Mihai Beniuc configurează noua înțelegere a conceptului de *dramă*, reinventat pentru a fi portavocea valorilor zilei"[2]. Teatrul, privit ca armă ideologică, trebuia să reflecte și noua conștiință socială[3].

---

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 81/1953, f. 187.

2. Marian Popescu, *Scenele teatrului românesc, 1945–2004. De la cenzură la libertate. Studii de istorie, critică și teorie teatrală*, Editura Unitext, București, 2004, p. 84.

3 Florin Tornea, „Reflectarea noii conștiințe sociale în dramaturgia noastră", în *Teatrul*, anul IV, nr. 3, martie 1959, pp. 13–20.

Pentru a da viață acestui vast proiect artistic în serviciul transformărilor social-culturale, autoritățile ideologice i-au întrebuințat pe vechii dramaturgi (Camil Petrescu, Mircea Ştefănescu, Alexandru Kiriţescu, Tudor Şoimaru, Victor Eftimiu), dar au apelat şi la noii scriitori care, în plus, prezentau şi mai multe „garanții morale" (deşi nu întotdeauna suficiente, căci – spre exemplu – lui Aurel Baranga i s-a impus un timp colaborarea cu ideologul Nicolae Moraru[1]). Însă ambele categorii erau asimilate aşa-numitelor „cadre din instituțiile artistice", statut inferior care s-a vădit şi prin faptul că aceşti dramaturgi au fost constrânşi în dese rânduri să-şi rescrie piesele. Primul dramaturg amintit de Marian Popescu, Aurel Baranga, frecventase în perioada interbelică cercurile avangardiste, dar se remarcase mai degrabă ca poet şi autor de schițe. Convertirea la dramaturgie se produce imediat după 1944, când ajunge – pe rând – redactor la *România liberă*, la Radiodifuziune, secretar literar la Teatrul Național din Bucureşti (1947–1953), apoi chiar director artistic al aceleiaşi instituții (1958–1961). Secția ideologică l-a mandatat, prin Iosif Chişinevschi, să îl atragă la Teatrul Național din capitală pe marele regizor Sică Alexandrescu[2], sarcină de partid pe care A. Baranga a îndeplinit-o. Din perspectiva oficialităților politice, rezultatele au fost contradictorii, deoarece A. Baranga şi Sică Alexandrescu vor forma, ani de zile, un tandem de succes în teatrul românesc, de multe ori mesajul ideologic al pieselor fiind atenuat de buna interpretare a actorilor şi de reuşita punere în scenă.

---

1. Nicolae Moraru, Aurel Baranga, *Pentru fericirea poporului*. Piesă în 3 acte (7 tablouri), ESPLA, Bucureşti, 1951. Piesa a fost tradusă imediat în mai multe limbi străine de circulație.

2. „Anul următor – îşi aminteşte A. Baranga – eram secretar literar al Teatrului Național – director *Z. St.* [Zaharia Stancu]. Din dispoziția lui *K.* [Iosif Chişinevschi] încep tratativele cu *Sică* pentru trecerea lui la Național. *St.* a fost la început împotrivă, ros de adversități confuze..."; Aurel Baranga, *Jurnal de atelier*, *ed. cit.*, p. 10.

Dramaturg de talent, câteodată desfigurat de cenzură, Aurel Baranga este considerat astăzi în istoriografia literară un „bun meşteşugar", având o înzestrare de moralist care surprinde tipologia umană în schimbare. Folosindu-l inclusiv pe I.L. Caragiale ca sursă de inspiraţie, A. Baranga „sesizează «noile forme fără fond» ce se voiau introduse în societatea românească a anilor '50, dar, cu o estetică mult simplificată şi dogmatică, ilustrează decăderea comediei la rangul de farsă cu un «patos simplu şi uman»". A. Baranga nu a putut evita împărţirea maniheistă, tipică realismului socialist, în eroi pozitivi şi eroi negativi, de aici rezultând mai multe piese schematice[1]. A. Baranga este un caz de succes, asumat şi de partid, chiar dacă afluxul de spectatori către piesele semnate de el au ajuns la un moment dat să stânjenească diferite segmente ale secţiilor ideologice şi chiar vârfuri ale Biroului Politic. Însă noul regim trebuia să acopere cu cadre artistice de încredere o vastă reţea de teatre în Bucureşti, dar mai ales în provincie şi nu îşi puteau permite să piardă un dramaturg precum Baranga, ale cărui piese, dincolo de câteva dialoguri şi teme nonconformiste, aveau viza cenzurii.

Selectarea cadrelor de conducere în teatrele de provincie

Teatre de stat şi Teatre Naţionale

Începând din 1948, dar îndeosebi din primii ani ai deceniului şase, au apărut în teritoriu, aproape în fiecare oraş (fostă) reşedinţă de judeţ, numeroase teatre ale poporului şi mai ales teatre de stat (Cluj, Bacău, Constanţa, Reşiţa, Ploieşti, Piteşti, Arad, Sibiu, Braşov, Baia Mare etc.), inclusiv

1. Marcel Duţă, „Aurel Baranga", în *Dicţionarul general al literaturii române*, vol. I, A–B (coordonator general: Eugen Simion), Academia Română–Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2004, p. 354.

în limbile minorităților naționale: Teatrul Maghiar de la Cluj, cel Secuiesc de la Târgu Mureș, cele evreiești de la București și Iași etc[1]. Însă de multe ori extinderea repertoriilor, precum și angajările de regizori, actori, scenografi erau problematice, deoarece în numeroase cazuri directorul teatrului era asimilat cu calitatea de membru în nomenclatura comitetului regional de partid (într-o perioadă în care se efectua verificarea cadrelor și numeroși membri de partid erau eliminați din PMR). Expulzările din partid au afectat și componența birourilor organizațiilor de bază din teatre. O informare întocmită de Secția de Literatură și Artă, datată 17 februarie 1953, detaliază rezultatele care au reieșit în urma unui control la Comitetul regional de partid Iași. Controlul a vizat inclusiv modul în care organele de partid au supravegheat activitatea Teatrului Național din Iași și a celorlalte instituții de spectacole (Teatrul Evreiesc de Stat, Orchestra Simfonică). Una dintre concluzii era că CRP Iași a fost preocupat prea puțin de „selecționarea, creșterea și promovarea cadrelor din instituțiile artistice și filialele uniunilor de creatori care țin de nomenclatura CC și a Comitetului regional. Cu toate că Secția de propagandă și agitație [Iași] și însuși secretarul cu problemele de propagandă și agitație, tov. Leri [Lesner], s-a preocupat mai ales în ultimul timp de găsirea cadrelor celor mai potrivite pentru completarea nomenclaturii, în creșterea și promovarea elementelor din instituțiile de artă și filialele uniunilor, nomenclatura este descompletată și o serie de posturi de conducere sunt ocupate de elemente necorespunzătoare. Astfel, din cei 11 tovarăși care fac parte din nomenclatura comitetului regional aparținând de instituțiile de artă, au fost confirmați până în prezent de biroul comitetului regional un număr de trei tovarăși: directorul

1. În 1959 existau teatre de stat în 24 de orașe; C. Paraschivescu, „Ce repertoriu fixăm și ce jucăm", în *Teatrul*, anul IV, nr. 3, martie 1959, p. 36.

Orchestrei Simfonice şi preşedinte al filialei Uniunii Compozitorilor, tov. Nicolae Ţaţomir, şi directorul Teatrului Evreiesc, tov. Izu Şapira [Iso Schapira]. Nu au fost confirmaţi până în prezent următorii: directorul Teatrului Naţional, Sincu Constantin [...], regizorul şef al Teatrului Naţional, Victor Bumbeşti..."[1] Se impun câteva remarci pe marginea acestui document; în primul rând, trebuie subliniat că cele două teatre – cel din Bucureşti şi cel din Iaşi – erau printre puţinele instituţii culturale din ţară care şi-au putut păstra şi în timpul celui mai crunt internaţionalism prosovietic adjectivul „Naţional". Nu exista nici un „Muzeu Naţional de Artă", ci „Muzeul de Artă al RPR"; nici „Operă Naţională Română", ci „Opera din Bucureşti" şi apoi „Teatrul de Operă şi Balet", împrumutând terminologia sovietică etc. (Până şi campionatul „naţional" de fotbal a devenit o competiţie „republicană"). În plus, regimul comunist a tolerat, uneori chiar a încurajat (de exemplu, Sică Alexandrescu – la Teatrul Naţional din Bucureşti), prezenţa în aceste instituţii a unor profesionişti veritabili ai artei dramatice.

Teatrul Naţional din Iaşi

Totuşi, învăţământul artistic superior din Iaşi a avut de suferit mai mult decât în alte locuri. La fel ca şi la Bucureşti şi Cluj, toate formele de învăţământ, existente până atunci (muzical, de arte plastice şi de teatru) s-au unificat într-un institut de arte. Ca urmare a schimbărilor din politica educaţională, după numai doi ani, specializările şi-au recăpătat independenţa separându-se sub forma unor institute de teatru (învăţământul cinematografic a rămas despărţit de cel teatral în intervalul 1950–1954). În consecinţă, la 13 noiembrie 1950,

1. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 42/1953, f. 29.

Facultatea de Teatru din Iaşi s-a transformat în Institutul de Teatru „Matei Millo". Existenţa institutului a fost însă efemeră; în anul 1951, institutul a fost desfiinţat, iar profesorii şi studenţii au fost constrânşi să se transfere la Bucureşti şi la Cluj. Până în toamna lui 1990, deşi avea un Teatru Naţional, oraşul Iaşi a fost văduvit de o şcoală superioară de teatru[1]. Potrivit cercetătoarei ieşene Irina Scutariu, nici un istoric al teatrului nu a reuşit să dea o explicaţie convingătoare şi exhaustivă asupra motivelor pentru care această formă de învăţământ a fost desfiinţată. Probabil, oficialităţile comuniste doreau să realizeze în 1951 o centralizare şi o supraveghere sporită la nivelul învăţământului superior teatral, mult mai lesne de pus în practică la Bucureşti[2]; o sacrificare a institutului de la Cluj era exclusă poate şi din motive de politică naţională (nu se putea suprima nici secţia maghiară, nici secţia română decât cu riscul unor grave tensiuni culturale şi interetnice).

Directorii acestor teatre naţionale, ca membri ai birocraţiei culturale, ai nomenclaturii, din perspectiva oficialităţilor comuniste, trebuiau să aibă aprobarea forurilor politico-ideologice.

---

1. http://www.arteiasi.ro/universitate/other/DR_IrinaSCUTARIU_RO.pdf. Accesat la 8 octombrie 2010. (Irina Scutariu, *Din istoria şcolii ieşene de teatru*).

2. Secţia de propagandă şi agitaţie din Iaşi, reprezentată de Leri Lesner, a fost criticată în mai multe rânduri de „centrala" de la CC al PMR, chiar de Leonte Răutu. La Consfătuirea cu secretarii cu propaganda ai comitetelor regionale de partid, din 18–21 februarie 1953, L. Răutu sublinia lipsa de fermitate a lui Leri Lesner: „Se vede că spiritul critic e foarte slab încă în comitetele noastre regionale, pentru că nimic nu vă împiedică ca în şedinţele de comitet, de birou regional, să criticaţi asemenea manifestări chiar la tovarăşii membri de birou. La unele conferinţe regionale acest lucru s-a făcut, dar numai la unele. La conferinţa regională de la Iaşi, problemele ideologiei, învăţământul de partid, au ocupat un loc cu desăvârşire secundar. Unde a fost tov. Lesner?"; Vladimir Tismăneanu, Cristian Vasile, *Perfecul acrobat. Leonte Răutu, măştile răului*, *ed. cit.*, pp. 274–275; vezi şi ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 26/1953, ff. 12–34.

Aceeaşi informaţie a Secţiei de Literatură şi Artă, din 17 februarie 1953, precizează că în nomenclatura Comitetului Central regional Iaşi figura un singur membru din sistemul instituţiilor de artă, Constantin Sincu, directorul Teatrului Naţional din Iaşi. Cum în cazul altor scriitori şi artişti nu deţinem fişa de partid, merită să reproducem câteva fragmente din dosarul de cadre al lui Constantin Sincu pentru a surprinde modul de selecţie a cadrelor de conducere din instituţiile culturale cu relevanţă naţională: „[Constantin Sincu] este membru de partid din 1947, provenit din PSD [Voitec-Rădăceanu]. S-a născut în 1910 la Bucureşti. Tatăl său a fost muncitor la o fabrică de tricotaje. După terminarea cursului primar, în 1925, s-a înscris la cursul inferior la Liceul comercial [...]. În acest an s-a înscris la Conservatorul de Muzică şi Artă Dramatică din Bucureşti, pe care l-a absolvit în 1931. După terminarea stagiului militar (în 1933) a fost actor la diferite teatre de revistă, trupe de operetă şi mici teatre particulare (Gioconda, Teatrul Modern, Alhambra, Teatrul Vasilescu etc.). În 1936, prin Nicolae Ionescu-Saru, a cunoscut o serie de social-democraţi printre care pe: Ştefan Voitec, Mihăilescu[1], [Nicolae] Deleanu şi alţii. În timpul dictaturii antonesciene a fost concentrat şi a lucrat la radio la «Ora răniţilor». Acolo a recitat numeroase materiale antisovietice. Tot în această vreme a jucat la Teatrul de azi în piesa lui Kanner – *Eu şi Stalin*[2]. În 1943 scrie un volum de versuri *Deslegare de trecut* pe care le tipăreşte."[3] În mod normal, în condiţiile epurărilor

1. Probabil, Şerban Mihăilescu, colaborator al ziarelor *Adevărul* şi *Dimineaţa*; *cf.* Lucian Predescu, *Enciclopedia României Cugetarea. Material românesc. Oameni şi înfăptuiri*, ediţie anastatică, Editura Saeculum I.O.-Editura Vestala, Bucureşti, 1999, p. 547.

2. Kanner este transcris sub forma *Kaner*. Probabil este vorba de Nicolae Kanner-Nican.

3. Constantin Sincu, *Deslegare de trecut. Poeme*, Editura Viaţa Literară, Bucureşti, 1942; ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 42/1953, ff. 29–30.

din partid de după 1948–1950, Constantin Sincu ar fi avut puține șanse să rămână în nomenclatura Comitetului Central regional având în vedere trecutul său, mai ales din timpul războiului. Supraviețuirea sa vădește inclusiv deficitul de cadre culturale cu care se confrunta conducerea PMR; C. Sincu – cum s-a precizat – nu fusese încă validat oficial ca membru în nomenclatura regională. Totuși, dosarul de partid indica și părțile mai puțin controversate ale biografiei politice a lui Constantin Sincu: „După 23 august 1944 a continuat să lucreze la diferite teatre. După cum reiese din autobiografie, având strânse legături cu unii fruntași ai PSD, a fost consultat la întocmirea diferitelor programe artistice și a fost chemat să recite versuri. În 1945 a fost trimis ca director la o fabrică de chimicale din București. După o lună a părăsit postul de director și și-a format o trupă proprie de teatru cu care a jucat în diferite săli din București și a făcut turnee lungi în țară cu piesele *Mătăniile* și *Nana* de Kirițescu. Din referințe rezultă că s-a purtat rău cu actorii și [cu] personalul tehnic, neplătindu-i la timp și bruscându-i. Lovit de stabilizare, teatrul lui Sincu Constantin a funcționat până în ianuarie 1948, când s-a închis. În septembrie 1947 s-a înscris în PSD. În anul 1948 a lucrat la Teatrul Poporului din Sibiu, ca director, și apoi în *aprilie 1952*[1] a fost trimis director la Teatrul din Iași. *În februarie 1952* [*subl. n.*][2] a fost numit director la Teatrul Național din Iași. Dosarul de partid al tov. Sincu Constantin este incomplet, nu cuprinde date precise asupra unor perioade din trecutul său și despre rudele sale. În prezent el este verificat de Sectorul de Verificări de la Comitetul regional Iași. Profesional, tov. Sincu Constantin este bine pregătit și muncește bine în calitate de director al Teatrului. El a fost *ajutat* [*subl. n.*]

1. Data este completată ulterior, de mână.

2. Probabil, numirea ca director a intervenit în februarie 1952, iar preluarea efectivă a conducerii s-a produs peste câteva luni.

îndeaproape de Comitetul regional chiar de la venirea sa în teatru. Chiar primul-secretar, tov. Chitic, l-a chemat de câteva ori pentru a se informa cu privire la activitatea teatrului. De la venirea sa se observă o îmbunătățire a atmosferei în teatru şi o creştere a nivelului spectacolelor. Este înscris la universitatea serală de partid."[1] Accepțiunea termenului „ajutat" trebuie urmărită apelând la definițiile comuniste. Ajutorul de partid presupunea acceptarea de către directorii de instituții cultural-artistice a „sugestiilor" privitoare la politica de angajare în teatru şi la stabilirea repertoriilor.

Frecventarea cursurilor de la învățământul superior de partid, precum şi obținerea unor calificative rezonabile constituiau o notă bună la dosarul personal, cu atât mai mult cu cât mulți artişti din Iaşi fie au boicotat aceste ore de îndoctrinare politică, fie nu au primit note de trecere. Informația sus-amintită emanată de la Secția de Literatură şi Artă a CC al PMR prezintă astfel situația nesatisfăcătoare din punctul de vedere al „muncii politice" în rândurile intelectualității artistice ieşene: „Artişti de la Teatrul Național, Teatrul Evreiesc Iaşi şi Teatrul de Păpuşi sunt înscrişi la universitatea serală de partid (în total 138 de intelectuali din Iaşi, scriitori, artişti plastici, actori etc.). La colocvii s-au prezentat doar 70 de artişti şi, dintre aceştia, 25 au luat calificativul «insuficient». [...] Conducerea Secției de propagandă şi agitație [din cadrul CRP Iaşi] şi-a îndreptat atenția îndeosebi asupra situației din teatru şi a neglijat alte sectoare. Astfel, s-a preocupat prea puțin de cadrele de artişti plastici, nu a analizat munca acestora nu a provocat discuții cu caracter ideologic la şedințele filialei"[2].

Instructorii de la centru mai notau faptul că CRP Iaşi şi Comitetul orăşenesc de partid s-au preocupat într-o măsură

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 42/1953, ff. 29–31.

2. *Ibidem*, f. 31.

mai mare de problemele Teatrului Național. „La vizionarea spectacolelor au luat parte membrii biroului din Comitetul regional (în special tov. Leri [Lesner]) care au ajutat mult îmbunătățirea punerii în scenă și interpretării din punct de vedere ideologic a spectacolelor. De asemenea, secretarul cu problemele de propagandă al Comitetului orășenesc a luat parte la aproape toate adunările generale ale organizației de bază. În aceste adunări s-au dezbătut în mod principial și probleme profesionale. Biroul organizației de bază este compus din doi actori și un electrician (care este și secretarul organizației). Un număr de 35 de actori urmează universitatea serală de partid. Recent, s-a constituit un consiliu artistic al Teatrului, care este consultat asupra spectacolelor. El este format din profesori de la Facultatea de Filologie, ziariști și actori de frunte. În teatru funcționează un Cerc «Stanislavski» care este controlat de biroul organizației de bază. În teatru se găsesc tovarăși buni, cu nivel ideologic ridicat (de pildă, tânărul actor Taișler Saul) care ajută efectiv îmbunătățirii muncii."[1] (Ulterior, pentru câteva decenii, Saul Taișler se va dedica și regiei de teatru). În finalul documentului, autorităților ideologice locale li se reproșa accentul prea mare pus pe implicare în stabilirea componenței distribuțiilor din piese, cu neglijarea activităților cultural-politice: „Conducerea Secției s-a ocupat de o serie de aspecte mai puțin importante ale muncii artistice, în detrimentul problemelor mari. La tovarășul Leri [Lesner][2], secretarul cu problemele de propagandă și agitație, vin o serie de actori nemulțumiți de felul cum sunt încadrați sau cum li se distribuie rolurile; [...] însă [tov. Leri] nu adâncește problemele muncii ideologice."[3]

1. *Ibidem*, ff. 33–34.

2. Numele său mai este transcris și sub forma *Lerri Lesner*.

3. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 42/1953, ff. 34–35.

Teatrul Evreiesc de Stat din Iaşi

Din punct de vedere ideologic, la Teatrul Evreiesc de Stat din Iaşi situaţia de la nivelul conducerii era mulţumitoare, în contrast cu alte cazuri întâlnite în rândurile birocraţiei culturale de provincie. Teatrul evreiesc ieşean din anii postbelici continua de fapt teatrul de la „Pomul verde" înfiinţat în anul 1876 de reputatul om de cultură Avram Goldfaden, primul teatru profesionist din lume în idiş[1]. După 1949, în fruntea sa a fost numit Iso Schapira, socotit dezirabil atât de oficialităţi, cât şi de comunitatea evreiască. Schapira avea o biografie spectaculoasă, fiind voluntar atât în Brigăzile Internaţionale, în timpul războiului civil din Spania, cât şi în rândurile Armatei Roşii, în spatele liniilor germane, pe Valea Prahovei. Fişa sa de partid surprinde astfel calităţile sale politice, ideologice şi artistice: „Comitetul regional s-a preocupat mai îndeaproape şi de situaţia din Teatrul Evreiesc. Directorul Teatrului este tov. Izu Şapira, membru în comitetul regional, un tovarăş cu serioase calităţi organizatorice şi cu nivel politic ridicat, el este şi director de scenă al teatrului. În trecut a luptat în diviziile [*sic!*] internaţionale din Spania, unde a fost şi secretar al celulei de partid; a fost în Uniunea Sovietică în timpul războiului (la Teatrul Puşkin) şi înainte de 23 august 1944 a luptat ca partizan pe Valea Prahovei. Situaţia lui de partid a fost cercetată de Comisia Controlului de Partid şi i s-a recunoscut vechimea de partid din 1945. În teatru munceşte bine, a crescut cadre tinere şi se bucură de autoritate"[2].

---

1. Israil Bercovici, *O sută de ani de teatru evreiesc în România*, ediţia a II-a revizuită şi adăugită de Constantin Măciucă, prefaţa la ediţia princeps în limba română de Ileana Berlogea, prefaţă, notă asupra ediţiei a doua în limba română şi addenda de Constantin Măciucă, Editura Integral, Bucureşti, 1998, p. 16.

2. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 42/1953, f. 34.

Izu Şapira era însă ataşat profund şi de tradiţia culturală evreiască, iar după 23 august 1944 a regizat primul spectacol de mai mare amploare – *Oameni* de Şalom Alehem – împreună cu membri ai comunităţii care organizaseră manifestări culturale evreieşti şi în anii regimului antonescian[1]. La 1 august 1948 a fost înfiinţat Teatrul Evreiesc de Stat din Bucureşti, iar un an mai târziu a apărut şi Teatrul Evreiesc de Stat din Iaşi[2]. Din sinteza de istorie a teatrului evreiesc în România rezultă că Izu Şapira a condus Teatrul Evreiesc de Stat din Iaşi între 1949 şi 1963 (cu o scurtă întrerupere, în anul 1954, când director a fost Bernard Lebli, secondat de Ury Benador, ca secretar literar[3]). Datorită lui Israil Bercovici dispunem şi de elemete din biografia sa artistic-intelectuală, completând în mod fericit datele din dosarul de partid: Iso Schapira a fost atât actor, cât şi regizor, a lucrat în Germania cu Erwin Piscator[4], iar între 1933 şi 1937 a activat în teatrul evreiesc din Franţa. „Între 1937 şi 1944 – precizează Israil Bercovici – a luptat de partea forţelor republicane din Spania, iar apoi ca militant antifascist în România." În cei peste 50 de ani de teatru a regizat mai mult de 100 de spectacole. A regizat – în 1965 – inclusiv piesa *Înţelepţii din Helem* cu formaţia de teatru din Paris, montare pe care a încercat să o prezinte ca pe un testament al lui S. Mihoels[5]; Solomon Mihoels, artistul sovietic de origine evreiască, asasinat în 1948 la ordinul lui Stalin, era printre puţinii care mai aminteau de

1. Israil Bercovici, *op. cit.*, p. 197.

2. *Ibidem*, p. 202.

3. Între 1947 şi 1954, Ury Benador fusese secretar literar la TES din Bucureşti; Gheorghe Hrimiuc-Toporaş, „Ury Benador", în *Dicţionarul general al literaturii române*, vol. I, *A–B*, *ed. cit.*, 2004, p. 482.

4. În 1966, cartea cunoscutului regizor german fost tradusă şi în română: Erwin Piscator, *Teatrul politic*, cuvânt înainte de Radu Beligan, Editura Politică, Bucureşti, 1966.

5. Israil Bercovici, *op. cit.*, p. 221.

cercul de prieteni ai unor Osip Mandelstam şi Isaac Babel[1]. Era poate o delimitare târzie şi simbolică de regimul totalitar, venită de la regizorul în care autorităţile comuniste investiseră încredere după 1945.

Revenind la Teatrul Evreiesc din Iaşi, trebuie spus că în anul 1956 a primit numele de „Avram Goldfaden", în vreme ce Teatrului Naţional i s-a adăugat – în acelaşi an – numele de „Vasile Alecsandri"; teatrul evreiesc va intra în declin la mijlocul deceniului al şaptelea din cauza emigrărilor masive spre Israel ale evreilor din zona Iaşiului. După 1963, singurul teatru evreiesc va fi cel din Bucureşti. Spre deosebire de TES din Bucureşti, la Iaşi s-a jucat mai mult în limba română şi s-au montat inclusiv spectacole cu păpuşi (a existat şi o secţie de păpuşi). Între colaboratorii TES Iaşi: compozitorul Bernard Segall, Izu Schärf (autor al decorurilor şi costumelor), regizorii: Bernard Lebli, Radu Miron, Şmeri Linşe, George Teodorescu, Nello Bucevski, Mauriciu Sekler, Abram Naimark, Ruhele Heller-Schapira, Benno Popliker, Franz Auerbach (director al TES din Bucureşti), Silvia Schneider.

Teatrul de Stat din Constanţa

Teatrul de Stat din Constanţa a fost fondat în ianuarie 1951, iar spectacolul inaugural a avut loc la 2 mai 1951, cu *O scrisoare pierdută*, la sala „Elpis", singura sală din oraş[2]. În 1953 instructorii din cadrul Secţiei de Literatură şi Artă constatau că la Constanţa se înregistrează un recul la nivelul controlului ideologic în plan local după detaşarea la Bucureşti,

1. Vezi amănunte la Simon Sebag Montefiore, *Stalin. The Court of the Red Tsar*, Vintage Books-Random House, New York, 2005, pp. 572–573.

2. http://www.teatruldestatconstanta.ro/istoric.php. Accesat la 8 octombrie 2010.

la Comitetul pentru Artă, a lui Iuliu Buzdugan[1]. Într-o informare cu privire la felul cum se ocupă CRP Constanța de creșterea și promovarea cadrelor în domeniul literaturii și artei, datată 17 februarie 1953, se preciza faptul că în regiunea Constanța „cu problemele de literatură și artă s-a ocupat într-o oarecare măsură tov. Buzdugan Iuliu, adjunctul Secției, care în prezent lucrează la Comitetul pentru Artă. De atunci, controlul secției asupra muncii instituțiilor de literatură și artă din regiune este slab. La secție nu sunt chemați [nici] artiștii din Teatrul de Stat, [nici] pictorii din atelierul colectiv ce funcționează pe lângă Cooperativa «Igiena», nici tinerele talente din cenaclul literar, pentru ca Secția să cunoască în felul acesta activitatea instituțiilor de artă. Astfel, actorul [Constantin] Morțun de la Teatrul de Stat din Constanța, de repetate ori a cerut să fie primit la secție ca să discute o serie de probleme din acest teatru. De fiecare dată i se răspundea că șeful secției sau șeful sectorului lipsesc din sediu."[2]

Dezvoltarea extensivă a rețelei de teatre își arăta și reversul: lipsa de resurse materiale, precaritatea condițiilor de muncă și de cazare pentru actori, o situație care se prelungea de ani de zile, silindu-i pe artiști să locuiască în locuri improprii sau în hoteluri. Aceeași informație consemna faptul că: „Activitatea secțiunii de artă a Sfatului regional, a Teatrului de Stat, a întreprinderii regionale de cinematografie în ultimul an au fost analizate în Secția de propagandă și agitație a comitetului regional. [...] În momentul de față sunt o serie de actori de la Teatrul de Stat care locuiesc la hotel, unde sunt nevoiți să suporte o chirie de 270 de lei pe lună, cu toate că salariul unor

1. Ulterior, Iuliu Buzdugan a devenit directorul Direcției Învățământ Artistic din cadrul Ministerului Culturii; vezi http://www.revista22.ro/dosarul-studentului-nicolae-manolescu-povestea-unei-exmatriculari-1183.html.

2. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 42/1953, f. 37.

actori este de maximum 500–600 de lei. Deşi conducerea Sfatului popular regional cunoaşte acest lucru de doi ani de zile, nu a rezolvat încă această problemă."[1] La fel de importantă este şi informaţia privind profilul politic şi artistic al scenografului Hans Koch, director al teatrului din localitate integrat şi el în nomenclatura comitetului regional: „Hans Koch, directorul Teatrului de Stat. În această funcţie a fost numit de către Comitetul pentru Artă. I s-a ridicat calitatea de membru de partid de către Comisia Controlului de Partid. Este de naţionalitate germană. În 1945 a fost în URSS la muncă obligatorie. Nivel profesional scăzut, dă dovadă de incapacitate în funcţia de director de teatru. Nu este agreat de colectivul de actori. În repetate rânduri manifestă atitudini de oportunism. Are metode de comandă faţă de salariaţi. În repetate rânduri a avut manifestări duşmănoase faţă de regiunea de partid, [atitudini] de desconsiderare. A căutat în repetate rânduri să angajeze în teatru elemente duşmănoase, care mai târziu au fost condamnate. Nu inspiră nici un fel de încredere."[2] Pete la dosarul de partid avea şi regizorul Marcel Diacu [Ion Diacu Xenofon], prezent şi el în Spania anilor 1930, dar în altă calitate decât Izu Şapira: „director de scenă la Teatrul de Stat, membru de partid, PCR, [din] 1945. Originea socială: mic-burgheză. Este absolvent al Conservatorului şi al Facultăţii de Litere şi Filozofie din Bucureşti. În 1932–1933 a fost în Spania ca ataşat pe lângă Ambasada română. În 1935–1936 a ţinut în Bucureşti o serie de conferinţe despre Spania şi literatura spaniolă. A fost, de asemenea, în străinătate «pentru a cunoaşte teatrul» în Franţa, Germania, până în 1940, când se întoarce în ţară. După încadrarea sa în partid a fost în dezacord cu linia partidului (nu admitea critica de jos) şi a căutat să-şi dea demisia din partid, după care a revenit printr-o

1. *Ibidem*, f. 38.
2. *Ibidem*, ff. 39–40.

autocritică ce se află la dosarul său de partid. În 1939 a colaborat la revista fascistă *Gândirea*, unde a scris *Profesorul Storiţin*[1] şi *Casa inimilor sfărâmate*[2]. În numărul din ianuarie 1940 al acestei reviste el a scris o cronică dramatică în care ponegreşte scriitorii sovietici şi laudă cultura apuseană. În 1940 a fost director de scenă la Teatrul Naţional din Bucureşti, unde a pus în scenă diferite piese cu caracter fascist. Ca director de scenă foloseşte metode de comandă, terorizează subalternii şi este servil faţă de superiori. A fost mutat la Teatrul de Stat din Constanţa ca un element incapabil în funcţia de director de teatru, pe care a avut-o la Teatrul Naţional din Iaşi. Este un element imoral."[3] De fapt, conţinutul acestei fişe de cadre este eronat în mai multe privinţe. Un singur exemplu: Ion Diacu nu apare ca autor în numărul 1 din 1940 al revistei *Gândirea*. Probabil, afirmaţiile legate de cronica dramatică în care Diacu ar fi denigrat literatura sovietică, exaltând valoarea estetică a culturii occidentale, se referă la o cronică dramatică de la finele lui 1939 în care era apreciată piesa *Profesorul Storiţin*, de Leonid N. Andreeev[4]. Or, Leonid Andreev – scriitorul şi dramaturgul care s-a exilat în 1917, în contextul Revoluţiei din Octombrie, criticând excesele bolşevice – era încă perceput ca un duşman[5].

---

1. În text apare transcris sub forma „Staritin".

2. Ion Diacu, „O scrisoare pierdută. Molima. Sacuntala" [cronica dramatică], în *Gândirea*, anul XVIII, nr. 9, 1939, pp. 523–525.

3. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 42/1953, f. 40.

4. Ion Diacu, „Profesorul Storiţin, de Leonid Andrejew. Casa inimilor sfărâmate, de George Bernard Shaw" [cronica dramatică], în *Gândirea*, anul XVIII, nr. 10, 1939, pp. 580–582.

5. Abia în 1963 a început să fie republicat şi în spaţiul românesc; Leonid N. Andreev, *Nuvele şi povestiri*, studiu introductiv de Tamara Gane, traducere de Ştefania Velisar Teodoreanu şi Isabella Dumbravă, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1963.

Leonte Răutu şi dramaturgii. Şedinţa din 25 noiembrie 1953

Aşa cum a existat o „literatură de plenară", o beletristică pusă în serviciul omagierii unor eroi comunişti şi a unor evenimente politice (congrese ale PMR, plenare ale CC al PMR, alegeri pentru MAN, pentru Sfaturile populare, aniversări ale partidului etc.), în România anilor 1950 a prins viaţă o „dramaturgie de plenară", reprezentată de piese îndatorate profund conjuncturii politice şi produsă de autori canonici ai epocii precum Mihail Davidoglu, Aurel Baranga, Alexandru Şahighian *et al.* De altfel, chiar şi prima sinteză de istorie a teatrului de după 1944, publicată în 1959, insistă asupra unor momente politice care au jalonat inclusiv destinul dramaturgiei: Congresul I al PMR din 21–23 februarie 1948; Plenara CC al PMR din decembrie 1948, când s-a decis stimularea activităţii literare şi artistice; Plenara din martie 1949 care a decis transformarea socialistă a agriculturii etc.[1] Documentele *Agitprop*-ului ne ajută să surprindem (sau măcar să estimăm) ponderea – în cazul alegerii unei teme pentru o piesă – a iniţiativei personale a dramaturgului şi a directivei venită de la SPA.

Şedinţa de partid cu literaţii membri ai Biroului Uniunii Scriitorilor şi ai BOB, din 25 noiembrie 1953, a marcat de fapt revenirea lui Leonte Răutu la statutul din 1952, acela de supervizor direct al problemelor cultural-ideologice şi artistice prin suprimarea *Secţiei de Literatură şi Artă*. Demonstraţia sa de forţă a avut loc în faţa unor scriitori timoraţi – inclusiv membri ai Secţiei de teatru din cadrul USRPR – care, cu excepţia lui Alexandru Jar, nu au ridicat probleme controversate. Leonte Răutu nu s-a sfiit să îi admonesteze atunci când s-a referit la firava participare a scriitorilor la „campania electorală", la susţinerea politică pentru alegerile de deputaţi în

1. *Teatrul în Romînia după 23 august 1944*, *ed. cit.*, pp. 25 şi urm.

Sfaturile populare (programate la 20 decembrie 1953): *Ce aţi făcut până acum? Am constatat că până acum nu s-a făcut nimic.*[1] L. Răutu considera că este necesar ca scriitorii, cu atât mai mult cei înscrişi în partid, să se implice „mai activ" la îndeplinirea sarcinilor politice legate de campania electorală: „participarea scriitorilor la rezolvarea acestor sarcini poate merge pe două linii: nemijlocit, pe linia scrisului, prin variate forme publicistice; nu ne gândim să abuzăm, dar o scurtă nuvelă, o schiţă scrisă cu talent are mare răsunet. Ne gândim şi la iniţierea unei deplasări a scriitorilor pentru a lua contact cu oamenii muncii. Poate fi vorba de întâlniri cu cititorii, manifestări pentru citirea operelor etc. [...] Oamenii se interesează, sunt curioşi să vadă scriitorul, să stea de vorbă cu el. Am luat o mică iniţiativă trimiţând brigăzi de propagandişti în unele regiuni cu situaţia mai complexă şi am ataşat câţiva tineri scriitori. Însă este un foarte slab şi mic început"[2].

Acesta reprezenta un tip de dojană ideologică – specifică lui L. Răutu – care se va repeta în anii următori (Mihai Şora l-a surprins foarte bine atunci când s-a referit la şedinţele prezidate de L. Răutu în 1958, atunci când se discuta politica editorială în răstimpul în care pontiful ideologic s-a ţinut departe de problemele frontului literar artistic[3]). Cu ocazia şedinţei din 25 noiembrie 1953, Mihail Davidoglu – simţindu-se vizat[4] –, s-a apărat astfel: „Vreau să arăt că s-a făcut ceva la

1. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 81/1953, f. 167.

2. *Ibidem*, f. 164.

3. Mihai Şora, „Leonte Răutu era o legendă...", în Vladimir Tismăneanu, Cristian Vasile, *Perfecul acrobat. Leonte Răutu, măştile răului*, *ed. cit.*, pp. 137–138.

4. De altfel, în aceeaşi şedinţă, Răutu l-a nominalizat, reiterându-şi încă o dată dreptul de a-i dojeni şi „ajuta" pe scriitori prin critici tăioase care le-ar putea crea insomnii: „Educaţia burgheză a influenţat şi clasa muncitoare, cu atât mai mult pe scriitori. Dar asta nu înseamnă că noi trebuie să rămânem indiferenţi; noi trebuie să găsim forme

Uniunea Scriitorilor în vederea alegerilor. Secția de teatru are cinci piese. Treaba asta nu s-a făcut acum, ci de o lună și jumătate. Piesele se joacă acum. Țin să spun că ele s-au scris în două săptămâni și s-au tipărit într-o lună. Socotesc că este bine ca scriitorii să plece [pe teren, pentru documentare]. Când un scriitor nu merge pe teren, terenul se răzbună, [iar scriitorul] face piese proaste. Eu aș vrea să merg în campania electorală în alt loc, unde nu mă cunoaște lumea; m-aș duce în Munții Apuseni. Aș vrea să văd ce s-a putut face într-un loc unde erau atâtea greutăți și sunt și azi."[1] Este un exemplu tipic de exces de zel; prin faptul că s-a oferit să meargă pe teren pentru documentare, M. Davidoglu venea în întâmpinarea dorințelor partidului.

Aparent în aceeași notă, dar invocându-l pe Ilia Ehrenburg, s-a înscris și dramaturgul Aurel Baranga: „În ultimul număr al *Znamiei*, Ehrenburg scrie că scriitorul nu trebuie să meargă în coada, ci în fruntea maselor[2]. El nu trebuie să scrie despre problemele din Hotărârile Partidului, ci să aducă el probleme Partidului. Sunt bune numai acele probleme fără de care [scriitorul] nu poate să trăiască fără să scrie despre ele. Dacă scriitorul va lua în mână problema care îl frământă cel mai

---

pentru a ajuta pe scriitori și a-i ajuta nu cu reteveiul, ci printr-o muncă educativă răbdătoare, nu o muncă dogmatică, care [*sic!*] să agaseze. Însă aici nu trebuie să fie nici un fel de: «Vai de mine, cum să-i spun lui Davidoglu sau [lui Dumitru] Corbea că are unele rămășițe [burgheze]»? Se supără și poate nu va dormi. În primul rând, dacă vom introduce un spirit partinic, oamenii se vor obișnui cu critica și poate vor dormi, vor gândi că au primit un ajutor tovărășesc"; ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 81/1953, ff. 183–184.

1. *Ibidem*, f. 167.

2. Ulterior, Baranga se va remarca prin traduceri din Ehrenburg; vezi Ilia Ehrenburg, *Pipa comunardului*. O selecție din ciclul „Treisprezece pipe", traducere de Aurel Baranga și Dragoș Vacariuc, Editura pentru Literatură Universală, București, 1965.

tare, atunci va găsi şi timpul şi forma în care să se ocupe de ea, fără să se rupă de viaţa practică. Poţi să te deplasezi într-un colţ al ţării fără să te rupi de problemele mărunte. Poţi sta şase luni de zile într-un loc şi în acelaşi timp să alimentezi presa cu reportagii, cu nuvele şi alte materiale. Eu vreau să scriu o comedie în care să ridiculizez atitudinea unui om care crede că numai centrul este buricul pământului, care nu vede că şi oraşe de provincie clocotesc de viaţă. *Urzica* îşi organizează o subfilială; dacă o să reuşesc, pentru un timp o să conduc această subfilială, iar la centru să rămână altcineva."[1] Pe lângă discursul conformist, Baranga, încă redactor-şef la *Urzica*, adăuga şi o notă de ambiguitate. Evoluţia ulterioră în domeniul cultural ideologic avea să dovedească faptul că potentaţii comunişti nu doreau ca intelectualii „să aducă probleme în faţa Partidului"; fraza potrivit căreia scriitorul nu trebuie să meargă în urma maselor, ci în fruntea lor, fără ca A. Baranga să facă precizarea necesară că literatul acţionează în acord cu Partidul (dacă nu chiar la ordinele PMR), nu era tocmai conformă cu ideologia profesată la vârful PMR. Afirmaţia putea fi interpretată şi în sensul că Baranga sfidează clasa muncitoare şi nu acceptă concepţia oficială care nu recunoaştea intelectualitatea drept clasă socială de sine stătătoare şi nu încuraja iniţiativa „inginerilor sufletului" de a se pune în fruntea maselor[2]. Totuşi, la nici trei ani distanţă (mai 1956), într-un moment-cheie pentru clarificări ideologice şi când regimul părea slăbit – cu ocazia cazului Alexandru Jar –, nu Aurel Baranga, ci Mihail Davidoglu a ezitat să îl înfiereze pe scriitorul cu trecut ilegalist, atrăgându-şi votul de blam al organizaţiei de bază. Dimpotrivă, Baranga s-a aflat de partea

1. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 81/1953, f. 172.

2. L. Meltzer, Ion Aluaş, „Ce clase sociale există astăzi în RPR", în *Lupta de clasă*, seria a V-a, anul XXXIV, nr. 12, decembrie 1954, p. 104.

celor care l-au atacat pe Al. Jar[1]. Cu toate acestea, M. Davidoglu a reuşit să se menţină şi după 1956 în graţiile instanţelor politice şi ideologice; în anul următor pe scenele teatrelor îi erau montate două piese: *Nemaipomenita furtună* şi *Noi fără de moarte*.

În aceeaşi şedinţă din 25 noiembrie 1953, un alt dramaturg, Alexandru Şahighian, a prezentat dificultăţile pe care le înfruntă un autor în tentativa de a-şi vedea piesa aprobată de cenzură şi tipărită. Din discursul său reiese şi o practică „neprincipială" de care s-au folosit unii colegi de breaslă (Tudor Şoimaru), aceea de a apela direct la şeful SPA pentru a scurtcircuita mecanismele (de stat şi de partid) ale cenzurii. Indirect, îl punea în cauză şi pe Răutu: „Noi avem foarte multe greutăţi cu apariţia lucrărilor. De multe ori aceste greutăţi nu ţin de structura lucrării, ci de neorganizarea sau de tembelismul unor redactori, a unor oameni chemaţi să răspundă de apariţia acestor lucrări ale noastre. Eu o să dau un exemplu o lucrare de-a mea. Este vorba de o piesă de teatru care a stat ani de zile la Comitetul pentru Artă. Deşi m-am plâns organizaţiei de bază şi Uniunii Scriitorilor, nimeni n-a ridicat vreun deget. Acelaşi lucru s-a întâmplat şi cu alţi scriitori. Eu n-am procedat ca tov. Tudor Şoimaru, care a trimis o scrisoare tovarăşului Răutu şi, în felul acesta, a scos la iveală piesa sa[2]. Eu socot că organizaţia de bază şi Uniunea Scriitorilor ar trebui să intervină în aceste chestiuni. [...] Cu foarte puţină lipsă de modestie am să spun că lucrarea mea este o lucrare valoroasă,

1. Ana Selejan, *Literatura în totalitarism. 1955–1956*, *ed. cit.*, pp. 23–26.

2. Probabil o aluzie la Tudor Şoimaru, *Afaceriştii*, piesă în 3 acte (7 tablouri), Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1953. De altfel, piesa a fost recompensată în 1954 cu Premiul de Stat; Nicolae Bârna, „Tudor Şoimaru", în *Dicţionarul general al literaturii române* (coordonator general: Eugen Simion), vol. VI, *S–T*, Academia Română–Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2007, p. 574.

care merita să vadă lumina tiparului. Acum este repartizată la Teatrul Național. Și eu am fost trimis la înființarea primelor gospodării colective și am scris această piesă, care stă de atunci."[1] De fapt, la Al. Șahighian era vorba și de frustrarea fostului activist cultural din mișcarea ilegală comunistă, care se vedea cenzurat de partid și concurat de colegi de breaslă cu merite „politice" mai mici.

Planurile de muncă privind creația dramatică și repertoriile

Se pare că intervenția lui Alexandru Șahighian din noiembrie 1953 a avut efect; dramaturgul va fi publicat mai des, iar piesele lui par mai bine reprezentate pe scenele din țară. Evident, prețul plătit era amplificarea mesajului ideologic. Dacă în comedia *Domnul director general* (reprezentată prima dată în 1948), intenția satirică este mai evidentă și politicul nu copleșește, ulterior „un tendenționism apăsat" (Florin Faifer) se degajă din piesele sale, radiodifuzate sau jucate de unele teatre. Piesa *Gheorghe* (difuzată la radio) vrea să îi lămurească pe unii de binefacerile cooperativizării agriculturii, drama *Prăbușirea* „caută cu dinadinsul să pună în contrast vechiul, ilustrat de figura odioasă a unui mare moșier, și noul, întruchipat de tinerii comuniști"[2].

Dar multe piese – mai ales cele difuzate la radio – rămâneau netipărite. Piesa *Gheorghe* a fost aprobată în spre finele anului 1953, după cum rezultă dintr-o informare din

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 81/1953, f. 175.

2. Florin Faifer, „Alexandru Șahighian", în *Dicționarul general al literaturii române* (coordonator general: Eugen Simion), vol. VI, *S–T*, Academia Română–Editura Univers Enciclopedic, București, 2007, p. 527.

25 decembrie 1953 a Sectorului de Artă din cadrul SPA asupra felului în care au fost realizate sarcinile prevăzute în planul de muncă pe trimestrul IV al anului: „1. s-a controlat creația muzicală, dramatică și repertoriul ansamblurilor artistice profesionale, cu prilejul alegerilor pentru Sfaturile populare. 2. În scopul întăririi muncii de partid s-a analizat activitatea organizațiilor de bază din teatrele Giulești, Municipal, Teatrul de Estradă, Teatrul de Operetă, Operă, Teatrul Tineretului, Teatrul Național din Iași și s-au întocmit referate. [...] Nu s-a făcut analiza activității organizațiilor de bază de la Teatrul Armatei și de la Teatrul de Stat din Timișoara. [...] S-a citit piesa *Mielul turbat* de Aurel Baranga. S-au citit piesele *Gheorghe* de Al. Șahighian, *Cu tot sufletul* de Al. Constantinescu, *Aurel Vlaicu* de Petre Coman și s-au întocmit referate. S-a citit piesa *Simion Albac* de Mănescu Theodor și Silvia Andreescu și s-a controlat felul cum a fost pusă în scenă piesa *Drumul soarelui* de Virgil Stoenescu; a fost citită și în prezent se lucrează la refacerea ei. Nu s-a citit încă piesa *Afin și dafin* de Margareta Miller Verghi [Mărgărita Miller-Verghy, 1865–1953]."[1]

Documentul este relevant din mai multe puncte de vedere. Ne ajută să stabilim ce procent din pieselor citite au și fost reprezentate. Dintre operele lecturate de cenzori, doar *Simion Albac* de Silvia Andreescu și Theodor Mănescu a fost montată până la sfârșitul lui 1953[2]. Aurel Baranga a terminat comedia *Mielul turbat* la 13 iunie 1951, iar piesa va fi tipărită și jucată abia la 25 februarie 1954[3]. Mărgărita Miller-Verghy, prietenă cu Lucia Demetrius, care probabil a recomandat-o

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 48/1953, ff. 27–28.

2. Vezi „Piesele originale reprezentate între anii 1944 și 1959", în *Teatrul în Romînia după 23 august 1944*, *ed. cit.*, p. 376.

3. Aurel Baranga, *Jurnal de atelier*, *ed. cit.*, pp. 14–17; *idem*, *Mielul turbat. Comedie în trei acte*, Editura CCS, București, 1954.

factorilor ideologici, a decedat la 31 decembrie 1953, şi nimeni nu s-a mai putut lupta pentru publicarea piesei. Prezenţa sa pe lista autorilor luaţi în considerare pentru publicare este oarecum insolită. Nu se poate vorbi atât de un deficit de dramaturgi; probabil, este o perioadă de căutări, o încercare de recuperare a unor scriitori/scriitoare interbelici. Mărgărita Miller-Verghy, rudă cu Păstorel Teodoreanu, semnase texte despre dinastia românească, era o cunoscută feministă, care frecventa lumea mondenă. Prin urmare, această tentativă de recuperare este aparent surprinzătoare, într-o epocă de campanii violente împotriva cosmopolitismului (căci M. Miller-Verghy era o scriitoare sensibilă, francofonă, poliglotă, spirit cosmopolit şi nonconformist, militantă în mişcarea feministă). Ea a scris numeroase piese de teatru, dar puţine au fost montate şi nu toate publicate; aceeaşi soarta a avut-o se pare şi *Afin şi dafin* (scrisă în 1951); câteva texte i-au fost însă difuzate după 23 august 1944 la radio: *Străinul*, în 1947, şi *Gura lumii*, în 1949[1].

Pe lângă repertoriile care erau controlate, existau şi spectacole „neoficiale", la care participau chiar actori ai Teatrului Naţional din Bucureşti, cu aprobarea şefului organizaţiei de partid („tovarăşul Halunga"). Paul Cornea, director al Direcţiei Teatrelor din Ministerul Culturii între 1953 şi 1957, îşi aminteşte că: „Halunga, secretarul de partid de la Teatrul Naţional, era perceput de mulţi actori ca un «băiat de treabă». Totuşi, directorul TNB, Vasile Moldoveanu, nu făcea nimic important fără să îl consulte. Iar mulţi actori mergeau la Halunga ca să obţină aprobări pentru diverse şuşanele. Justificarea lor era simplă: «ca să mai câştigăm şi noi un franc!». Noi [Direcţia

1. Sebastian Drăgulănescu, „Mărgărita Miller-Verghy", în *Dicţionarul general al literaturii române*, vol. IV, *L–O* (coordonator general: Eugen Simion), Academia Română–Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2005, p. 369.

Teatrelor] puteam să interzicem astfel de spectacole discutabile printr-o măsură dură. Dar ştiam că actorii mai aveau nevoie şi de resurse financiare. Nu am intervenit."[1]

Dramaturgii – sub supraveghere ideologico-poliţienească

Moartea lui Stalin, începuturile „dezgheţului", amânarea Congresului PMR, programat iniţial în martie 1954, schimbările politice din aprilie 1954, când Gh. Gheorghiu-Dej s-a retras din funcţia de secretar general pentru a-l lăsa pe Gheorghe Apostol, incertitudinile de la vârful puterii, sloganul conducerii colective, dar şi zvonurile privind schimbarea lui Leonte Răutu, care nu mai păreau atât de fanteziste, în condiţiile în care în 1953, pentru aproximativ opt luni L.R. nu mai fusese supervizorul direct al activităţilor literar-artistice), iar Sectorul de Literatură şi Artă se autonomizase prin transformarea lui în efemera *Secţie de Literatură şi Artă*, căderea în dizgraţie a lui Traian Şelmaru, secretarul US, în 1953, când a reuşit cu greu să îşi menţină postul din conducerea Uniunii, după mai multe autocritici[2], toţi aceşti factori i-au determinat pe mai mulţi scriitori influenţi să evite o angajare politică stridentă. O notă informativă a Sectorului de Literatură, semnată de Virgil Florea, şi datată 28 iunie 1954 surprinde acest moment: „în ultimul timp, se observă o reţinere la unii scriitori de a ataca problemele cele mai actuale, tendinţa de a se refugia în trecut, manifestări vădite de apolitism etc. [...] Un mare rol

1. Interviu al autorului cu prof. Paul Cornea, 20 aprilie 2011.

2. Criticile la care a fost supus Traian Şelmaru, perceput ca un instrument în mâinile cuplului dogmatic Răutu–Chişinevschi, au părut să şubrezească şi autoritatea celor doi ideologi; este posibil ca cei doi să fi căutat să direcţioneze toate nemulţumirile scriitorilor către Traian Şelmaru, pentru a-l transforma în ţap ispăşitor, un birocrat cu metode dictatoriale etc.

în acțiunea de abatere a scriitorilor de pe pozițiile Partidului îl are Nina Cassian. [...] După ce a făcut multă gălăgie în legătură cu metodele tovarășului Șelmaru, ea a lansat acum ideea că, de fapt, situația proastă (din punctul ei de vedere) și «neprielnică pentru creație» de la Uniunea Scriitorilor s-ar datora nu atât metodelor tovarășului Șelmaru, cât tovarășului Răutu, care este principalul vinovat în imprimarea unei «linii înguste», «proletcultiste», în literatura noastră. Zaharia Stancu afirmă că Al.I. Ștefănescu, soțul Ninei Cassian, i-a afirmat următoarele într-o discuție despre linia *Gazetei literare*: «Dar dacă *linia* lui Nina (Cassian) e justă și nu a lui Răutu? Dacă Răutu va fi scos la Congres?» Această discuție l-a făcut pe Zaharia Stancu să afirme față de Paul Georgescu: «Am ajuns la convingerea că Horia Lovinescu are dreptate în *Lumina de la Ulmi*.»"[1] Este posibil ca Zaharia Stancu să se fi referit mai degrabă la reprezentarea piesei lui Horia Lovinescu, textul ei – publicat – fiind destul de conformist[2].

Nota semnată de Virgil Florea continua cu alte informații despre lumea dramaturgilor, cu aspect de delațiuni: „O mare influență negativă asupra unor scriitori o exercită Victor Eftimiu și Gh. Călinescu. În ce[ea ce îl] privește pe Victor Eftimiu, el face mare caz de legăturile sale cu tov. dr. Petru Groza și împărtășește scriitorilor o serie de zvonuri pe care le dă «din sursă sigură». Victor Eftimiu afirmă astfel că în vederea destinderii internaționale se vor face mari concesii de către URSS și anume: va fi cedată R.D. Germană, în RPR se va reintroduce parlamentarismul și se va forma un guvern de coaliție etc. Aceste păreri sunt împărtășite și de Gh. Călinescu,

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 18/1954, ff. 143–144.

2. Ioan Stanomir, „Rătăcirile tânărului Lovinescu", în Paul Cernat, Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *În căutarea comunismului pierdut*, Editura Paralela 45, Pitești–București–Brașov–Cluj-Napoca, 2001.

ambii difuzându-le în cercul lor de prieteni. Se vântură chiar ideea venirii unui guvern Titel Petrescu. În vederea acestor evenimente, cei doi academicieni «stau în rezervă» şi nu vor «să se compromită». Aceste zvonuri au prins la mulţi scriitori care au adoptat poziţia acestora de «a aştepta desfăşurarea evenimentelor». Victor Eftimiu îndeamnă scriitorii să nu scrie piese de actualitate, ci să ia exemplu de la el, care a scris feerii şi piese fără comunişti, fără luptă de clasă etc., dar la care se înghesuie spectatorii. Recent, Victor Eftimiu a scris nişte sonete la *Viaţa românească*, dintre care două au fost oprite prin Direcţia Presei, pentru aluziile şi atacurile evidente la adresa regimului de democraţie populară."[1] Dincolo de aspectele fanteziste prezente în discuţii, apolitismul şi pasivitatea câtorva intelectuali pe care puterea miza erau reale, la fel ca şi audienţa foarte mare de la spectacolele fără conotaţii ideologice. În 1954 unii deţinuţi politici fuseseră eliberaţi, iar în anii următori – şi la intervenţiile lui Petru Groza – câţiva intelectuali au beneficiat de graţiere; de asemenea, a fost eliberat şi Constantin Titel Petrescu, după şapte ani de temniţă grea. Nota mai furnizează şi alte informaţii de interes pentru a evalua starea de spirit din mediile intelectuale şi temele principale de colportaj: „Unii scriitori umblă cu zvonuri despre «eliberarea unor legionari», a unor generali criminali de război etc. şi trag de aici concluzii despre pretinse «concesii», făcând totodată legătura cu părerile lui V. Eftimiu şi Gh. Călinescu despre situaţia internaţională. Se afirmă de asemenea că V. Moldoveanu, directorul Teatrului Naţional, ar fi angajat un actor fost legionar, spunându-i: «Eu am grijă de tine, să ai şi tu grijă de mine!». Pe de altă parte, faptul că încă nu s-a luat atitudine categorică în legătură cu cartea *Bietul Ioanide* (*Scânteia* încă nu a scris nimic) provoacă confuzii în mintea

1. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 18/1954, ff. 144–145.

unor elemente şovăielnice sau nelămurite, care văd în aceasta o cedare a noastră, o concesie, o dare înapoi de pe poziţiile realismului socialist."[1] Nu este o coincidenţă faptul că, în lunile următoare, atacurile contra romanului *Bietul Ioanide* s-au intensificat. Cât despre Victor Eftimiu, abia în anul 1962 i se va tipări o lucrare consistentă de *Teatru*, în două volume[2].

Teatrul Naţional la Paris. Un turneu şi un supervizor ideologic

În vara anului 1956 a avut loc un eveniment cu multe implicaţii: turneul Teatrului Naţional din Bucureşti la Paris era o manifestare culturală fără precedent; pentru prima oară de la acapararea totală a puterii de către guvernanţii comunişti se putea desfăşura un asemenea turneu într-o capitală occidentală. Deschiderea culturală, chiar limitată, se integra în cadrele a ceea ce s-a numit „spiritul Genevei", dar şi în sindromul politico-intelectual pe care îl putem denumi drept cel al „undelor de şoc" ale Congresului al XX-lea al PCUS şi ale Raportului secret prezentat de Nikita Hruşciov în februarie 1956. Era perioada în care la Budapesta şi Varşovia se purtau discuţii incandescente referitoare la semnificaţia istoriei partidelor comuniste, la statutul teoriei marxiste, la libertatea presei etc. În ansamblul blocului sovietic, vara anului 1956 părea a fi, ori chiar era, o perioadă a unei incontestabile liberalizări interne[3]. Paul Cornea susţine că „Turneul Teatrului

1. *Ibidem*, ff. 146–147.

2. Victor Eftimiu, *Teatru*, vol. 1–2, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1962.

3. Vezi, pentru detalii, Doina Jela, Vladimir Tismăneanu (coordonatori), *Ungaria 1956. Revolta minţilor şi sfârşitul mitului comunist*, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2006. Îi sunt îndatorat lui Vl. Tismăneanu pentru multele informaţii pe care mi le-a pus la dispoziţie pe parcursul documentării pentru acest subcapitol.

Național la Paris din 1956 a fost inițiativa noastră, a Direcției Teatrelor din Ministerul Culturii, nu a Secției de Propagandă. Noi ne-am dus și am propus mai sus. Ei s-au gândit, au vrut să dea o lovitură de imagine și au zis da."[1]

Vom încerca să reconstituim desfășurările de la Paris din timpul turneului în special pe baza unui document emanat de la Secția Relații Externe[2], ajuns la Direcția Treburilor din cadrul CC al PMR, de unde a fost expediat și la Direcția de Propagandă și Cultură (Secția de Propagandă și Agitație) condusă de Leonte Răutu. Între cei care a însoțit grupul de artiști și regizori la Festivalul Internațional de Artă Dramatică, în calitate de supervizor ideologic, s-a numărat și Pavel Câmpeanu, instructor și mai apoi șef de sector în subordinea „eternei tovarașe" Ghizela (Vass), cea care a fost ani la rândul coordonator al Secției de Relații Externe a CC al PMR[3]. Ghizela Vass a fost o membră marcantă a facțiunii basarabene din aparatul superior al PCR. În timpul războiului a fost deținută în Transnistria, apoi a jucat un rol important atât în conducerea organizației București a PCR, cât și la Secția Cadre. A beneficiat de o spectaculoasă longevitate politică, în fruntea Secției Relații Externe a CC a PMR/PCR. Fără a avea o cultură reală, era renumită prin memoria sa excepțională și prin capacitatea de a opera foarte rapid cu dosarele de cadre și cu informațiile biografice despre activiștii partidelor comuniste din alte țări. După 1965, în cadrul Secției Internaționale

1. Interviu al autorului cu prof. Paul Cornea, 20 aprilie 2011.

2. Documentul a fost reprodus parțial, fără indicarea sursei; Stelian Tănase, *Anatomia mistificării 1944–1989*, Editura Humanitas, București, 1997, pp. 74–77 și integral de sus semnatul și Vl. Tismăneanu, „Turneul Teatrului Național la Paris din 1956: Secția de Relații Externe, exilul și raporturile culturale româno-franceze", în *Studii și Materiale de Istorie Contemporană*, vol. 8, 2009, pp. 193–206.

3. Vezi *Membrii CC al PCR 1945–1989. Dicționar*, autori: Liviu Marius Bejenaru, Florica Dobre (coord.) *et al.*, CNSAS–Editura Enciclopedică, București, 2004, pp. 19 și 608.

a CC al PCR, l-a avut ca principal colaborator pe Ştefan Andrei. Conform datelor disponibile până în acest moment, nomenclatura de care se ocupa Secţia Relaţiilor Externe (sau Secţia Externă/Internaţională, cum a mai fost numită de-a lungul timpului) cuprindea – în anul 1952 – 66 de poziţii, inclusiv 10 funcţii de conducere din cadrul Institutului Român pentru Relaţiile Culturale cu Străinătatea (IRRCS), şapte posturi reprezentând colectivul de redacţie al publicaţiei *Pentru pace trainică, pentru democraţie populară*, doi lucrători din „instituţii speciale" şi 10 corespondenţi de presă în străinătate. În vara anului 1952, Secţia a înglobat şi sectorul de comerţ exterior care până atunci figura în schema Secţiei Plan–Finanţe–Comerţ[1]. În acei ani, Pavel Câmpeanu era şi responsabil pentru relaţiile cu emigraţia iugoslavă cominformistă, precum şi cu conducerea Partidului Comunist din Grecia – KKE (secretar general era Nikos Zahariadis) aflată la Bucureşti, dar un document al Secţiei Relaţii Externe ni-l înfăţişează în calitate de supervizor direct al strategiilor de control, penetrare şi instrumentalizare a exilului românesc în favoarea regimului comunist de la Bucureşti.

Marietta Sadova, de la Mişcarea Legionară la artistul de stat al României comuniste

Trebuie spus că între cei care au efectuat acest turneu al Teatrului Naţional s-a regăsit şi regizoarea Marietta Sadova, prietena din tinereţe a unor Emil Cioran, Eugen Ionescu şi Mircea Eliade, cu toţii stabiliţi în capitala Franţei la momentul acela în iunie 1956. Trei ani mai târziu, Marietta Sadova a fost arestată şi condamnată, odată cu lotul Noica–Pillat, şi pentru

1. Nicoleta Ionescu-Gură, *Nomenclatura Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Român*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2006, p. 246.

legăturile cu „fugarii" de la Paris. Deci ceea ce ea făcuse (şi) cu avizul Secţiei de Relaţii Externe şi cu ştiinţa instructorului P. Câmpeanu devenea cap de acuzare în timpul celui de-al doilea mare val represiv din istoria dictaturii comuniste. După 1948, Marietta Sadova a devenit un artist de stat, s-a integrat în noul sistem politic, regizând şi piese conformiste din punct de vedere ideologic (între acestea, *Minerii* de Mihail Davidoglu)[1]. Traseul ideologic şi profesional al Mariettei Sadova a oscilat între cele două extreme ale eşichierului politic. Într-o conferinţă din 2009, Cristina Bejan a surprins diversele ipostaze ale actriţei-regizor: soţie (a lui Ion Marin Sadoveanu, apoi a lui Haig Acterian; amândoi atât de legaţi de lumea teatrului); *activist/militant politic*, punând evident accent pe ultima înfăţişare – elemente ale doctrinei legionare s-au vădit şi în spectacolele montate; actriţa a ajuns să poarte atât uniforma legionară, cât şi revolverul, implicându-se nemijlocit în rebeliunea din ianuarie 1941[2]. În chip autodistructiv, în cazul ei, dar şi al partenerilor radical-extremişti, *vita activa* a ajuns să anexeze şi să asfixieze *vita contemplativa*[3]. Deriva spre radicalism şi chiar antisemitism este surprinsă de Mihail Sebastian – bunul ei prieten – în *Jurnalul* său; ca o ciudată ironie a istoriei, în 1956, avea să se monteze *Ultima oră*, spectacol cu care Marietta Sadova a fost prezentă şi la Paris.

Pe lângă Marietta Sadova şi cei doi regizori ai pieselor – *O scrisoare pierdută* (Sică Alexandrescu) şi *Ultima oră* (Moni

1. Ioan Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică*, vol. VIII, *Teatrul românesc în perioada 1940–1950*, Editura Minerva, Bucureşti, 1981, p. 534.

2. Cristina Bejan, „Fascism and Drama: The Case of Marietta Sadova and Iron Guard", comunicare susţinută la 15 aprilie 2009 în cadrul United States Holocaust Memorial Museum (Muzeul Memorial al Holocaustului din Washington D.C.).

3. Vezi şi Vladimir Tismăneanu, Cristian Vasile, „Fascism, teatru şi istorie. Marietta Sadova şi Garda de Fier", în *Apostrof*, anul XX, nr. 9 (239), 2009, p. 6.

Ghelerter) –, la Paris s-au mai deplasat în 1956 scenograful W. Siegfried şi mari actori – mulţi având cunoscuţi şi rude în Franţa – precum Ion Manolescu, Maria Filotti, Aura Buzescu, George Calboreanu, Marcel Anghelescu, Alexandru Giugaru, Grigore Vasiliu-Birlic, Radu Beligan, Ion Finteşteanu, Cella Dima, C. Bărbulescu. Precizări importante despre turneul Naţionalului bucureştean au fost aduse după 1989 în diverse intervenţii publice cu caracter memorialistic de prof. Paul Cornea – director la Direcţia generală a teatrelor din Ministerul Culturii, un alt însoţitor oficial al trupei Naţionalului în 1956 – inclusiv la 9 martie 2008 într-o conferinţă intitulată *Cu Teatrul Naţional la Paris*, susţinută chiar la Teatrul Naţional din Bucureşti.

Mare succes în Franţa sau regăsire românească?

Aprecierile privitoare la spectacolele din 1956 sunt divergente. Monica Lovinescu – exilată de peste opt ani în capitala Franţei – îşi aminteşte că „românii parizieni care nu se aflau în avangardistele săli ale lui Ionesco s-au reunit, în schimb, la prima venire în turneu, la teatrul Naţiunilor, în vara lui 1956, a Tetrului Naţional de la Bucureşti. Nu din pricina piesei [pieselor] – cine nu ştia pe dinafară *Scrisoarea pierdută* sau cine se entuziasmase vreodată de *Ultima oră*?; nici a regiei clasic oarecare a lui Sică Alexandrescu. Marele regizor s-a afirmat ca un continuator declarat al lui Konstantin Stanislavski, iar spectacolele sale cu comediile lui Caragiale s-au constituit, potrivit lui criticului M. Popescu, într-un standard al artei actorului pentru mai bine de 20 de ani. La Paris, Sică Alexandrescu a apărut şi pe scenă fiind parte din figuraţie[1].

1. Pentru o opinie mai nuanţată şi empatică faţă de Sică Alexandrescu, vezi Marian Popescu, *Scenele teatrului românesc 1945–2000. de la cenzură la libertate. Studii de istorie, critică şi teorie teatrală*, Editura Unitext, Bucureşti, 2004, p. 93.

Era însă prima oară când mari actori români treceau de cealaltă parte a Cortinei de Fier aparținând nu scenei, ci Istoriei. Toată sala era plină doar de români. Presa din țară care se felicita de marele succes parizian se înșela ca de obicei, refugiații se îmbulzeau să-i vadă pe acești fabuloși purtători de trecut, actorii copilăriei sau adolescenței lor."[1]

Nu numai aprecierile din epocă ale presei oficiale românești au apelat la hiperbolizări, chiar și după 1989 s-au păstrat ecouri ale acestor evaluări apropiate de superlativ. Istoricul de teatru Mihai Vasiliu susține, în mod exagerat, că „valoarea umanistă, varietatea stilistică și culoarea proprie" a spectacolelor de teatru românești i-au adus „marele succes recoltat la Paris de turneul Naționalului bucureștean" și „o poziție de prim rang în arta scenică europeană"[2]. Pe de altă parte, este adevărat că la mijlocul deceniului șase cenzura slăbise, în aprilie 1956 apăruse revista *Teatru*[3], ca „organ al Ministerului Culturii și Uniunii Scriitorilor din RPR", mai puțin alterată de texte ideologice și având semnături de prestigiu precum cele ale lui Tudor Vianu, Camil Petrescu, Tudor Arghezi, Lucia Sturdza-Bulandra, Ion Marin Sadoveanu, Liviu Ciulei, Petru Comarnescu, dar și ale mai tinerilor Ion D. Sîrbu, Ștefan Augustin Doinaș, Ion Negoițescu. În revistă a publicat și W. Siegfried, prezent și el la Paris în 1956. Relatarea sa era una echilibrată, prea puțin afectată de mesaj ideologic, pledând subtil pentru libertate artistică și pluralism în ceea ce privește metodele de creație. Este probabil una dintre primele dări de seamă apărute în

1. Monica Lovinescu, *La apa Vavilonului*, [ediția a II-a], Editura Humanitas, București, 2008, pp. 248–249.

2. Mihai Vasiliu, *Istoria teatrului românesc*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1995, pp. 51–52.

3. Publicația îi avea în colegiul de redacție pe: Camil Petrescu (președinte), Horia Deleanu (redactor-șef), Simion Alterescu, Aurel Baranga, Margareta Bărbuță, Radu Beligan, Mihail Davidoglu, Lucia Demetrius, Dan Nasta, Irina Răchițeanu, Florin Tornea și George Vraca.

publicațiile din România comunistă în care Eugen Ionescu nu era considerat un *fugar reacționar*, ci un mare dramaturg francez de origine română[1]. În plus, în primăvara lui 1956, guvernanții comuniști decideau să aprobe participarea actorilor români la Festivalul Internațional de Artă Dramatică de la Paris și făceau ultimul pas spre aderarea la Organizația Națiunilor Unite pentru Educație, Știință și Cultură – UNESCO.

Paul Cornea, conducătorul delegației, este de părere că turneul a fost un succes: „Am fost bucuros de cum a ieșit. Am văzut și ziarele franceze, a fost realmente un succes. N-a fost nici o defecțiune, mai mult decât atât au fost pertractări cu reprezentanții diasporei române uneltite prin Ion Manolescu, actorul, care a vrut să mă informeze și pe mine. I-am zis: «Nu îmi spuneți mie, este treaba dvs, ocupați-vă!» S-au ocupat de asta el și cu Mircea Bălănescu, care era ambasador și a profitat foarte mult de pe urma acestui turneu. Impresia pe care am lăsat-o a fost puternică. De ce? Pentru că exista o contrapropagandă consistentă la Paris. Diaspora românească își imagina că noi mergem acolo cu cătușele la mâini, că îi ținem legați pe actori. A fost conferință de presă a delegației noastre. Eu am zis că nu mă amestec, i-am lăsat pe directorul TNB, pe Ion Manolescu și Radu Beligan să vorbească. Pentru doamna Monica Lovinescu a fost o reală problemă, ce atitudine să ia. Înaintea noastră la Teatrul Sarah Bernhardt a fost o trupă din Polonia, iar diaspora poloneză a organizat o contramanifestație, a fost ceva urât. Ai noștri români au fost cuminți. E adevărat, am făcut și noi ceva ca să ne protejăm. Știam de incidentul cu polonezii, am aflat detalii chiar la Paris. Vorbind cu Sică Alexandrescu, el mi-a zis: «Păi, rezolvăm cu Elvira Popescu!» Elvire Popesco. Ion Manolescu, Sică și cu mine am fost la ea. Eu, fiindcă conduceam delegația, și cei doi pentru că erau prieteni cu ea. La Paris, Elvira Popescu avea o poziție de star

1. W. Siegfried, „Paris, iunie 56", în *Teatrul*, nr. 4, septembrie 1956, pp. 57–63.

extrem de popular, avea cunoştinţe în toată lumea politică franceză, îi ştia probabil foarte bine şi pe membrii diasporei române. În orice caz, în faţa noastră a pus mâna pe telefon şi a încercat să calmeze lucrurile. Cât despre actorii de la Teatrul Naţional, ei acceptaseră regimul comunist ca pe o fatalitate. Trebuia să îşi desfăşoare activitatea în condiţiile date şi încercau să facă tot ce ştiau. Iar când li se se atrăgea atenţia că au greşit din punct de vedere ideologic, mai corectau puţin. Dar aici, la Paris, erau în elementul lor. Interesul lor se confunda, cred, cu interesul ţării şi al partidului, cum s-a întâmplat arareori. Şi a ieşit foarte bine. Eram o trupă cu 70 de persoane. Aveam câţiva securişti în delegaţie, nici nu îi ştiam pe toţi. Erau şi muncitori; cu toate acestea, nimeni nu a dezertat. Au înţeles că este o chestiune unde trebuie să slujim arta românească, teatrul."[1]

Regimul comunist şi exilul (artistic) românesc

Această scurtă perioadă de deschidere culturală a coincis cu o schimbare de atitudine faţă de exilul românesc, cel puţin la nivel declarativ şi legislativ. Prin Decretul nr. 253 din 24 iunie 1955 privind „înlesnirea repatrierii unor cetăţeni şi foşti cetăţeni români şi amnistierea celor repatriaţi" se amnistiau toate infracţiunile prevăzute de Codul penal sau de legile speciale represive – cu excepţia crimei de omor – săvârşite de românii care s-au exilat după instalarea regimului comunist[2].

1. Interviu al autorului cu prof. Paul Cornea, 20 aprilie 2011. Cronica extinsă a turneului, incluzând şi reacţiile favorabile ale presei pariziene şi ale unor intelectuali francezi, se regăseşte în volumul semnat de Valentin Silvestru, *Teatrul Naţional „I.L. Caragiale" la Paris*, Secretariatul literar al Teatrului Naţional „I.L. Caragiale", Bucureşti, 1957.

2. Vezi Decret pentru înlesnirea repatrierii unor cetăţeni şi foşti cetăţeni români şi amnistierea celor repatriaţi, în *Buletinul oficial*, anul

Printre cei condamnați se aflau și personalități ale vieții culturale românești și franceze (Vintilă Horia, de exemplu); cele două condiții conținute în decret erau solicitarea „autorizării de reîntoarcere" și revenirea în țară. Prin urmare, turneul Teatrului Național a fost și un bun prilej pentru autoritățile comuniste de la București de a testa – prin intermediul actorilor și regizorilor – starea de spirit a exilului românesc parizian. Existau și riscuri ale acestui contact: posibilitatea unor „defecțiuni" din rândul artiștilor care ar fi dorit să rămână definitiv în Occident (cel mai „expus" se pare că a fost actorul Ion Henter, care ar fi fost ispitit de poetul și ziaristul Ion Velicu, stabilit la Paris). Același Pavel Câmpeanu menționează întâlnirea sa cu Ion Henter, editorul BIRE (*Bulletin d'Informations pour les Roumains de l'Étranger – Buletinul Informativ al Românilor din Exil*), publicație antitotalitară pe care o califică drept „fițuică", și își informează superiorii despre rugămintea lui Velicu de a transmite salutări foștilor săi colegi: Grigore Preoteasa (pe atunci ministru al Afacerilor Externe), Mihai Apostolescu, George Macovescu (director al Direcției generale a cinematografiei) și Mihail Dragomirescu. Sunt de reținut tonul rece, cvasitehnic al informării, precum și referințele la Mircea Eliade, Romulus Boilă (liderul național-țărănist) și V. Alexandrescu drept obiective de contact ale unora din trupa Teatrului Național. Cu alte cuvinte, nu a fost nimic spontan, neverificat în contactele Mariettei Sadova ori ale lui Ion Manolescu cu personalitățile oficial anatemizate de regim. Lesa se afla în mâna Secției de Relații Externe – care a acționat în colaborare cu Direcția de Propagandă și Cultură a lui Leonte Răutu, cu alte structuri ale CC al PMR și cu Ministerul Culturii condus de Constanța Crăciun[1] –, iar actorii

IV, nr. 18, 30 iunie 1955, p. 161. Valabilitatea decretului a fost prelungită mai mulți ani la rând. Tot în 1955 avea să înceapă tipărirea revistei *Glasul patriei*, dedicată exilului românesc.

1. Stelian Tănase, *Anatomia mistificării 1944–1989*, Editura Humanitas, București, 1997, pp. 72–74.

îşi jucau doar rolul. În memoriile sale, Monica Lovinescu, care a discutat intens cu membri ai trupei Naţionalului bucureştean, subliniază tocmai acest aspect al strategiei de *influenţare pozitivă* a exilului: „Marietta Sadova avea să plătească cu ani de închisoare (în lotul [Constantin] Noica) îngăduinţa ce-i fusese dată şi chiar misiunea cu care fusese însărcinată: contactul cu un Mircea Eliade ce trebuia convins că dracul totalitarismului nu e chiar atât de negru pe cât se pretinde. Nici nu era nevoie de prea multe cuvinte. Iată eu, Marietta Sadova, fostă legionară, în loc să putrezesc prin temniţe, mă aflu pe scena celui mai important teatru al României, mi se dă chiar drumul în străinătate."[1] Până la urmă, regimul comunist de la Bucureşti a renunţat la subtilitate în raporturile cu exilul din Franţa, lucru care s-a vădit în 1960 prin compromiterea lui Vintilă Horia, un anticomunist consecvent, care a fost silit să renunţe la Premiul Goncourt[2].

Totuşi, în 1956, atmosfera se detensionase. Pavel Câmpeanu notează că: „Deplina libertate de mişcare pe care a avut-o fiecare membru al trupei Naţionalului a produs o impresie profundă atât asupra românilor din emigraţie, cât şi asupra francezilor. Trebuie adăugat că foarte mulţi actori aveau o serie de prieteni personali sau de rude printre românii care trăiesc în Franţa. Contactele cele mai largi au fost făcute de figurile importante: [Ion] Manolescu, [Marietta] Sadova, [Maria] Filotti[3] şi în

1. Monica Lovinescu, *La apa Vavilonului*, *ed. cit.*, p. 253.

2. Ovidiu Bozgan, „Diplomaţia culturală românească: promovare, recuperare, compromitere. Cazul franco-român, 1955–1960", în *Analele Universităţii din Bucureşti. Istorie*, vol. 48, 1999, p. 50; Richard Wagner, *A Writer in the Cold War* [*Vintilă Horia*], în *Neue Zurcher Zeitung*, 2 aprilie, 2007; http://www.signandsight.com/features/1318.html; accesat în 23 februarie 2009. Vezi şi Neagu Djuvara, *Amintiri din pribegie (1948–1990)*, ediţia a II-a, revăzută şi adăugită, Editura Humanitas, Bucureşti, 2006, pp. 130–131.

3. În memoriile sale, apărute postum, marea actriţă evocă întâlnirea sa cu Elvira Popescu; Maria Filotti, *Am ales teatrul*, Editura pentru

special de cei care nu sunt membri de partid. Aceste contacte, stabilite în condițiile arătate mai sus, au cuprins încă din zilele premergătoare spectacolului nu numai masa emigranților, ci și *alte* anumite vârfuri: Mircea Eliade, R[omulus] Boilă, V. Alexandrescu și alții."[1] Eruditul biograf al lui Mircea Eliade, Florin Țurcanu, descrie astfel momentul reîntâlnirii cu prietenii săi din țară: „încă din 1956, cu câteva luni înaintea plecării în Statele Unite, [Eliade] reluase contactul cu România într-o manieră neașteptată și doar pentru un scurt moment. [...] A revăzut-o deci, printre alții pe actrița Marietta Sadova, soția fostului său prieten Haig Acterian, dispărut pe frontul de est. Ea era, de altfel, și o fostă «camaradă», căci, la fel ca soțul ei sau ca Mircea Eliade, fusese membră a Gărzii de Fier. Această întrevedere, care a avut totuși loc cu binecuvântarea Securității, va servi trei ani mai târziu drept pretext pentru a o asocia pe Marietta Sadova unui grup de 23 de intelectuali români care vor fi cu toții condamnați în ultimul mare proces politic din istoria României comuniste. [...] Unul din principalele capete de acuzare l-a constituit lectura și difuzarea de către anumiți acuzați a cărții lui Cioran *Ispita de a exista* și a romanului lui Eliade *Noaptea de Sânziene* [La Forêt interdite], ambele interzise în România"[2].

Literatură, București, 1961, p. 344. Cartea vădește un soi de autocenzură și elogiază comportamentul autorităților comuniste față de artiști.

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 64/1956, ff. 1–8.

2. Florin Țurcanu, *Mircea Eliade. Prizonierul istoriei*, traducere din franceză de Monica Anghel și Dragoș Dodu, cu o prefață de Zoe Petre, Editura Humanitas, București, 2005, pp. 578–579.

Relațiile culturale româno-franceze

Pe de altă parte, nu se poate nega faptul că la mijlocul anilor 1950 se produce o timidă îmbunătățire a relațiilor culturale româno-franceze[1], iar turneul din vara anului 1956 este parte a acestui fenomen. Antioccidentalismul, care a inclus deopotrivă și anticosmopolitism și francofobie cu precădere între 1948 și 1953, s-a diminuat, autoritățile de la București căutând să exploateze în folos propriu trecutul de apropiere culturală bilaterală în contextul destinderii internaționale. Dacă la finele deceniului cinci și la începutul anilor 1950 s-a recurs la închiderea brutală a Institutului Francez și la arestarea frecventatorilor români ai Bibliotecii franceze din București (între aceștia și Șerban Papacostea[2]), în 1956 Pavel Câmpeanu propune semnarea unui acord cultural bilateral, sugerând în finalul informării sale „să se trimită în Franța până la sfârșitul a.c. [1956] o delegație culturală oficială condusă de acad. M. Ralea, președintele IRRCS, al cărei program să fie stabilit dinainte cu oficialitățile franceze, și care să discute eventual chestiunea acordului cultural"[3]. Dar același instructor al Secției Relații Externe, menținându-și vigilența ideologică, ține să combată pericolul contaminării culturii române cu elemente indezirabile ale artei franceze și occidentale: „Artiștii noștri care au vizitat Parisul s-au convins că arta occidentală e în decădere, că majoritatea artiștilor din Apus duc o viață de lipsuri și nesiguranță. Această experiență a întărit și mai mult atașamentul lor față de regimul democrat-popular." Pavel Câmpeanu are o lectură ideologică și se transformă pe alocuri în cronicar

1. Pentru evoluția relațiilor culturale româno-franceze de-a lungul deceniului șase, vezi Ovidiu Bozgan, *op. cit.*, pp. 23–60.

2. Gavin Bowd, *La France et la Roumanie communiste*, L'Harmattan, Paris, 2008, p. 111.

3. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 64/1956, f. 8.

dramatic, reporter, analist politic, comentator de politică internațională, cu pretenții de sociolog al artei.

Câțiva ani mai târziu, Pavel Câmpeanu – afirmat și ca scriitor[1] – își susținea doctoratul în filozofie la „Academia" de partid (pe atunci Școala Superioară de Partid „Ștefan Gheorghiu") cu tema „Condiționarea socială a artei în socialism" – teză doctorală tipărită la începutul anilor 1960[2] . Cu timpul, fostul instructor CC care perpetua limbajul de lemn al perioadei staliniste va deveni un real sociolog al culturii (chiar al teatrului), mai ales prin volumul *Oamenii și teatrul*[3], și un gânditor neomarxist disident care a redactat și a tipărit în Occident – sub pseudonimul *Felipe Garcia Casals* – cunoscutul volum *The Syncretic Society*[4]. Probabil, în alegerea acestui pseudonim, Pavel Câmpeanu a fost marcat de întâlnirea la Paris cu directorul Operei, Pablo Casals, pe care îl pomenește în documentul din 1956 atunci când se referă polemic la revista exilului românesc din Franța, *BIRE*: „Această fițuică – nota P. Câmpeanu – a inițiat colecta pentru ridicarea bustului lui George Enescu, reușind să formeze un comitet în care au fost atrași Yehudi Menuhin, [Emmanuel] Bondeville, directorul Operei din Paris, Pablo Casals..." Spre finalul epocii Nicolae

1. Vezi Pavel Câmpeanu, *Penitenciarul special Caransebeș* [versuri], Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1959; *idem*, *Stejarii nu cresc în cinci zile* [roman], Editura Tineretului, București, 1961.

2. *Idem*, *Condiționarea socială a artei în socialism*, Editura Politică, București, 1964.

3. *Idem*, *Oamenii și teatrul. Privire sociologică asupra publicului*, București, Editura Meridiane, 1973.

4. Felipe Garcia Casals [Pavel Câmpeanu], *The Syncretic Society*, translated by Guy Daniels, foreword by Alfred G. Meyer, ME Sharpe, Inc., White Plains-New York, 1980. Pentru aprecieri privind natura disidenței sale, vezi Vladimir Tismăneanu, *Fantoma lui Gheorghiu-Dej*, ediția a II-a revăzută și adăugită, prefață de Mircea Mihăieș, postfață de Cristian Vasile, Editura Humanitas, București, 2008, pp. 281–282.

Ceauşescu, Pavel Câmpeanu a intrat şi în atenţia organelor de securitate, fiind urmărit îndeaproape. După 1990 Pavel Câmpeanu a gravitat – ca şi Monica Lovinescu, unul dintre rivalii ideologici de la Paris în anul 1956 – în jurul Grupului pentru Dialog Social[1] şi s-a remarcat atât prin articolele tipărite în revistele *22* şi *Dilema*, cât şi prin amintirile sale politico-analitice intitulate *Ceauşescu, anii numărătorii inverse*[2]. Cazul său vădeşte încă o dată cât de dificilă este adeseori munca de reconstituire a biografului.

Ministerul Culturii şi întocmirea repertoriilor

La mijlocul deceniului şase au apărut schimbări în ceea ce priveşte stabilirea repertoriilor teatrelor. Un referat al Secţiei de Ştiinţă şi Cultură, semnat de Virgil Florea, datat 25 mai 1957, privind întocmirea repertoriului teatrelor dramatice pentru stagiunea 1955–1956 ne oferă mai multe amănunte: „Ministerul Culturii, în vara anului 1955, a luat hotărârea ca repertoriul teatrelor să fie întocmit conform anului bugetar şi nu pe stagiune, aşa cum era tradiţia. [...] Pentru a reglementa pe viitor problema stabilirii din timp a repertoriilor, pentru a asigura acestora un conţinut corespunzător, Ministerul Culturii a întocmit un Ordin al ministrului prin care se stabilesc principiile ce trebuie să stea la baza repertoriului (principiile de alcătuire a repertoriului, data deschiderii stagiunii, obligativitatea respectării repertoriului aprobat, obligativitatea prezentării unor piese originale etc.). Acest Ordin a fost trimis

1. Pentru detalii legate de personalitatea lui Pavel Câmpeanu şi rolul său în anii 1950 şi 1990, vezi Mihai Şora, „Leonte Răutu era o legendă...", în Vladimir Tismăneanu, Cristian Vasile, *Perfecul acrobat. Leonte Răutu, măştile răului*, *ed. cit.*, p. 148.

2. Pavel Câmpeanu, *Ceauşescu, anii numărătorii inverse*, Editura Polirom, Iaşi, 2002.

tuturor teatrelor şi Sfaturilor populare, iar repertoriul pentru stagiunea 1957–1958 a şi fost discutat într-o primă formă la conducerea Secţiei de Ştiinţă şi Cultură (18 mai a.c.), urmând a fi aprobat de Minister până la 1 iunie, astfel încât stagiunea 1957–1958 să se poată deschide în toată ţara la 15 septembrie, în bune condiţiuni."[1] De altfel, luând ca punct de reper momentul 1944, anul 1957 înregistrează cele mai multe spectacole originale montate pe scenele din ţară – 24 (faţă de doar 20, în 1955, şi 13, în 1956)[2]. În 1957 era reprezentată şi piesa *Viforul* a lui Barbu Ştefănescu-Delavrancea, faţă de care „teatrologii" şi ideologii comunişti avuseseră rezerve în primii ani ai stalinismului cultural. Pe de altă parte, după modelul *Decadei cărţii*, autorităţile de stat şi ideologice au decis la mijlocul deceniului şase să încurajeze piesele originale inclusiv prin stimulente materiale. O informare a Secţiei de Ştiinţă şi Cultură din 15 mai 1956, semnată de Virgil Florea şi Constanţa Beşcu consemna faptul că între 20–30 mai va avea loc la Bucureşti *Decada dramaturgiei originale*, „pentru decernarea premiilor ce se vor acorda în cadrul *decadei*, în conformitate cu regulamentul de organizare, pe baza unui ordin al Ministrului Culturii se va numi un juriu alcătuit din personalităţi reprezentative ale artei teatrale din RPR şi reprezentanţi ai Ministerului Culturii"[3]. Cu toate acestea, anul 1958 a marcat un recul al producţiei originale româneşti: doar şase piese. Probabil, la această diminuare semnificativă a contribuit şi noul val represiv din preajma Plenarei din iunie 1958 a CC al PMR.

1. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 5/1957, ff. 73 şi 76.

2. *Piesele originale reprezentate între anii 1944 şi 1959*, în *Teatrul în Romînia după 23 august 1944*, *ed. cit.*, p. 377.

3. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 9/1956, f. 146.

Redescoperirea dramei istorice şi a valorilor naţionale

Deşi încă în limitele unui patriotism socialist enunţat pe un ton strident, centenarul Unirii de la 24 ianuarie 1859 a fost marcat atât în presa comunistă – culturală şi politică –, cât şi pe scenă, anunţând un proces mai consistent de instrumentalizare a simbolurilor şi valorilor naţionale de către conducerea comunistă de la Bucureşti, tot mai hotărâtă să se îndepărteze de Moscova. Cum remarcă Vlad Georgescu, Editura Cartea Rusă dispare în 1959, iar primul volum al tratatului *Istoria României* – publicat în 1960, dar terminat în anul precedent – reprezintă o despărţire de internaţionalismul prosovietic (recunoaşte originea latină a limbii române etc.)[1]. Prin intermediul istoriei şi al istoriografiei, regimul lui Gheorghiu-Dej se delimita de Kremlin. Unirea de la 1859 a fost omagiată prin nu mai puţin de trei piese: *Cuza Vodă*, de Mircea Ştefănescu (montată la Teatrul Naţional din Bucureşti); *Vodă Cuza şi Unirea* (Teatrul Tineretului din Bucureşti; la Iaşi, piesa a fost montată cu titlul *Povestea Unirii*), de Tudor Şoimaru; şi *Cuza Vodă*, „Evocare dramatică", de Mihail Davidoglu[2]. Deşi cele trei piese accentuează legătura puternică dintre Alexandru Ioan Cuza şi masele populare, în special cu ţăranii[3], cu diminuarea rolului elitei politice aristocratice, singularizarea domnitorului este semnificativă; evident, odată cu evocarea

1. Vlad Georgescu, *Politică şi istorie. Cazul comuniştilor români, 1944–1977*, ediţie de Radu Popa, Editura Humanitas, Bucureşti, 2008, pp. 46 şi 50.

2. *Teatrul*, anul IV, nr. 12, decembrie 1959; *Piesele originale reprezentate între anii 1944 şi 1959*, în *Teatrul în Romînia după 23 august 1944*, *ed. cit.*, p. 377. La TNB, Constantin Bărbulescu l-a interpretat pe Cuza, iar Dina Cocea a jucat rolul Mariei Obrenovici.

3. Emil Riman, „Unirea în pagini dramatice", în *Teatrul*, anul IV, nr. 1, ianuarie 1959, pp. 32–36.

momentului 1866, nu putea lipsi nota antimonarhică, în schimb era combătut aspru separatismul politic de tip N. Vogoride (Unirea este privită ca expresie a *legilor istorice*, marxismul şi naţionalismul fiind astfel reconciliate). Cuza nu mai era tocmai cel înfăţişat de istoriile lui Roller (care, vorbind despre 1859, nu uită să amintească şi de „eliberarea de către Armata sovietică în august 1944")[1]; în piese, ca şi în textele istoriografice, rolul de erou naţional, de erou popular al lui Cuza creşte.

Este totuşi o perioadă de tranziţie, nu toate valorile culturale sunt recuperate, există numeroase ezitări; Lucian Blaga continuă să fie negat atât ca poet, filozof, cât şi ca dramaturg. Sinteza de istorie a teatrului, tipărită la finele anului 1959 în condiţii grafice deosebite, continuă să îl treacă pe Lucian Blaga la index; dramaturgia lui era blamată din cauza misticismului, idealismului şi a lipsei de conformitate ideologică în raport cu ideologia marxist-leninistă: „Abătându-se de la tradiţia şi rolul ei educativ, între cele două războaie mondiale, drama istorică constituie de cele mai multe ori un refugiu în trecut. Mircea Dem. Rădulescu, Ion Luca, V. Voiculescu, Lucian Blaga, transformă drama istorică într-un pretext de teatru psihologic care se îndepărtează de semnificaţiile faptelor istorice, care idealizează viaţa feudală, devenind în fond pledoarii pentru filozofia decepţionismului, pentru filozofia idealistă, înlocuind eroii naţionali şi conflictele sociale cu elemente de mitologie păgână, cu obsesiile mistice ale evului mediu bizantin, cu fatalismul care încearcă să inoculeze indiferenţa faţă de problemele sociale."[2] Regimul comunist de la Bucureşti nu a susţinut în nici un fel propunerea venită din partea

1. *Cf.* Mihail Roller (coord.), Gheorghe Ştefan, Barbu Cîmpina, V. Cheresteşiu, Solomon Ştirbu, Aurel Roman, Vasile Maciu, *Istoria RPR*, Manual pentru învăţământul mediu, Editura de Stat Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1956, pp. 392 şi urm.

2. *Teatrul în Romînia după 23 august 1944*, *ed. cit.*, p. 114.

Academiei Suedeze – ca L. Blaga să fie laureat al Premiului Nobel. La începutul deceniului şapte există o tentativă din ce în ce mai tenace a unor intelectuali ataşaţi de Lucian Blaga şi a familiei (mai ales prin Dorli Blaga) de a obţine recunoaşterea marelui filozof şi poet, prin valorificarea operei, precum şi o disponibilitate în creştere a instanţelor ideologice de a ridica interdicţia privitoare la dreptul de semnătură. Doar câteva versuri şi articole îi apar în timpul vieţii; însă, în mod cinic, moartea lui Blaga la 6 mai 1961 a contribuit la recuperarea şi tipărirea operei sale. Chiar Leonte Răutu – acelaşi care, împreună cu „teatrologii" din subordine, stabilise în 1959 anatema de mistic şi idealist pentru dramaturgul Blaga – apreciază că un Blaga decedat nu mai reprezintă un pericol şi aprobă ridicarea interdicţiei privitoare la publicarea textelor sale. În acest context, inclusiv piesele lui Lucian Blaga, înfierate cu doar câţiva ani în urmă, primeau avizul ideologic favorabil. Piesa *Anton Pann* este reprezentată în 1964; premiera a avut loc la Teatrul de Stat din Timişoara, în regia lui Iannis Veakis, iar decorurile au fost realizate de Elena Pătrăşcanu-Veakis (marginalizată, dar tolerată în lumea teatrului chiar şi după executarea lui Lucreţiu Pătrăşcanu în aprilie 1954)[1]. Spectacolul *Anton Pann* a fost un adevărat eveniment, iar conducerea teatrului a ţinut în mod deosebit ca la premieră să asiste şi familia lui Lucian Blaga (Cornelia şi Dorli Blaga[2]).

Sfârşitul anilor 1950 şi începutul anilor 1960 înseamnă şi afirmarea unor regizori precum Radu Penciulescu, David Esrig *et al.*; Ion Frunzetti alături de alţi intelectuali şi artişti de primă mână semnează mai des în revista *Teatrul*, care îşi schimbă cumva profilul, găzduind mai rar texte cu referiri şi implicaţii ideologice. B. Elvin, secretar literar al Teatrului

1. Zamfira Popescu, *Omul teatrului poetic*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1981, p. 246.

2. Interviu al autorului cu doamna Dorli Blaga; 18 octombrie 2010.

Național din București și colaborator al publicației, realizează cronici „apolitice", care rezistă trecerii timpului, în timp ce Amelia Pavel scrie despre *teatrul reprezentat în arta plastică.*

Atitudinea Secțiilor ideologice față de creația muzicală

De problemele instituțiilor muzicale și ale uniunii de profil (UCRPR), din punct de vedere ideologic, au răspuns de-a lungul anilor 1950 și 1960, pe rând, Sectorul de Artă din cadrul SeLA (în 1953), Sectorul de Artă și Cinematografie din cadrul SPA (1954–1955) și – din 1955 până în 1965 – Sectorul de Literatură și Artă din cadrul Secției de Știință și Cultură (ulterior, în anii 1960, Secția de Știință și Artă).

Diminuarea influenței lui Matei Socor, care a pierdut președinția Uniunii Compozitorilor în 1954 în favoarea lui Ion Dumitrescu[1], a fost strict contemporană cu reabilitarea reputatului compozitor Mihail Jora[2]. S-ar putea face o paralelă

1. Octavian Lazăr Cosma, *Universul muzicii românești. Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România (1920–1995)*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, București, 1995.

2. Nemulțumirile a numeroși compozitori față de Matei Socor și față de CpA se vădesc inclusiv în documentele SPA și SeLA. La finele lui februarie 1953, instructorii de la CC al PMR notau faptul că „există nemulțumiri din cauza felului cum sunt difuzate lucrările de către Comitetul pentru Artă și Radio. La Comitetul pentru Artă stau luni și uneori chiar ani de zile lucrări (în special simfonice) care nu sunt audiate și discutate în vederea difuzării. De exemplu, *Cântec de nuntă* de Achim Stoia și *Poem pentru violoncel și orchestră* de Mihail Andricu, audiată în martie 1952, *Haiduceasa* de Filaret Barbu, audiată în februarie 1952, nu au fost încă difuzate. De asemenea, *Două dansuri* de Sabin Drăgoi, lucrare tipărită în 1951, a fost cântată în Uniunea Sovietică, Polonia, Bulgaria și la Viena, și nu a fost programată la București. Comitetul pentru Artă nu a asigurat mijloace suficiente de copiere a

între ostracizarea lui Tudor Arghezi şi marginalizarea brutală a lui M. Jora (amândoi au fost recuperaţi de oficialităţile comuniste după 1953–1954). Secţia de Propagandă şi Agitaţie şi celelalte instanţe ideologice au ţinut probabil seama şi de presiunile venite de jos, din zona scriitorilor şi a muzicienilor, în favoarea reabilitării şi a revizuirii poziţiei oficiale faţă de cei doi creatori. Un document al Secţiei de Literatură şi Artă din 28 februarie 1953, despre „Principalele probleme care [îi] frământă pe compozitori" – deja amintit în capitolul 2 –, pare să confirme ipoteza de mai sus. „Unii compozitori – preciza materialul emanat de la SeLA –, ca Ion Dumitrescu, Paul Constantinescu, Leon Klepper, Gheorghe Dumitrescu, Zeno Vancea, Mihail Andricu şi alţii consideră că Mihail Jora este un compozitor valoros căruia i se datoreşte existenţa şcolii româneşti de muzică simfonică şi este o nedreptate că unele dintre lucrările lui, printre care *Privelişti moldoveneşti* (care este considerată „piatră de hotar" a muzicii româneşti), ca şi unele din liedurile sale, nu sunt difuzate. Ei socot nejust faptul că Jora nu este membru al Uniunii Compozitorilor şi că nu mai primeşte pensie de la Conservator."[1]

La puţin timp, lui Mihail Jora i s-au recunoscut drepturile sociale (dreptul la pensie), iar în anul 1955 a fost ales membru titular al Academiei RPR (în timp ce Matei Socor, cu vechi stagii în ilegalitate, va rămâne doar membru corespondent). Au existat şi alt gen de intervenţii, pe care ni le dezvăluie mărturiile de istorie orală. Doamna Dorli Blaga, fiica Corneliei Blaga (născută Brediceanu), aminteşte de faptul că marginalizarea lui Tiberiu Brediceanu nu a mers până la ultimele consecinţe (suprimarea pensiei) şi datorită unor legături de familie salvatoare. Mihai Brediceanu, fiul cunoscutului

partiturilor, din care cauză lucrările nu pot fi audiate şi difuzate"; ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 42/1953, f. 3.

1. *Ibidem*.

compozitor şi folclorist, a fost soţul actriţei Dina Cocea[1]. Or, cea din urmă a avut în epocă o relaţie privilegiată, foarte apropiată, cu Gheorghe Gheorghiu-Dej, realitate care s-a răsfrânt şi asupra destinului pe care l-a avut Tiberiu Brediceanu în anii 1950[2]. În acelaşi timp, nu trebuie ignorată nici preocuparea lui Petru Groza, ca prim-ministru (până în iunie 1952) şi, ulterior, ca preşedinte al Prezidiului Marii Adunări Naţionale, pentru protejarea unor intelectuali (unii dintre ei din Banat, din Lugoj), inclusiv a lui Tiberiu Brediceanu[3].

Cum am subliniat şi în capitolul dedicat aspectelor financiare ale politicilor culturale comuniste, actorii, muzicienii, cântăreţii, scenografii etc. au fost siliţi după 1948–1949 să devină artişti de stat, cu un salariu fixat prin acte normative şi/sau reglementări ale Ministerului Artelor şi Informaţiilor/Comitetului pentru Artă/Ministerului Culturii (ori ale altor departamente guvernamentale). Cu toate acestea, în anii 1950 au continuat să existe câştiguri neoficiale datorită unor concerte, reprezentaţii etc. fără autorizaţie, care scăpau cenzurii instituţionalizate. Teddy (Theodor) Cosma – reputat pianist şi dirijor care fusese înainte de 1948 animator a mai multe formaţii incluzând muzicieni recunoscuţi[4] – nu s-a împăcat cu acest statut al artistului de stat care se supune cenzurii şi interdicţiilor. O notă a Sectorului de Artă şi Cinematografie din 7 august 1954, cu privire la audierea unor lucrări „necorespunzătoare" de muzică

1. Armand Steriadi, „In Memoriam Dina Cocea", în *Acropolis. Revistă de informaţie şi analiză culturală*, nr. 13, 11 decembrie 2008. (vezi şi http://www.fanart.ro/acropolis/314.html, accesat la 9 decembrie 2010).

2. Interviu cu doamna Dorli Blaga, 6 decembrie 2010.

3. vezi, pentru detalii, ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 103/1953, f. 29; Cristian Vasile, *Literatura şi artele în România comunistă, 1948–1953*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2010, pp. 180–181.

4. Mihai Berindei, *Dicţionar de jazz*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1976, pp. 66–67.

uşoară, semnala mai multe concerte organizate pe cont propriu de diverşi compozitori şi interpreţi cu ajutorul unor impresari particulari. Aceste concerte ar fi reprezentat adevărate focare de cosmopolitism, din cauza unor piese de jazz americane şi a unor „lucrări slabe româneşti, care nu au fost aprobate pentru a fi cântate la radio sau la concerte şi deformează lucrările de muzică uşoară românească şi sovietică într-o interpretare necorespunzătoare". Documentul sintetiza şi modalitatea prin care concertele cu muzică subversivă s-au putut desfăşura: „Deşi Ministerul Culturii a retras autorizaţiile de concert unor astfel de formaţii particulare, acestea se camuflează sub diferite forme sau funcţionează fără autorizaţie. Astfel, Theodor Cosma, fost profesor la şcoala americană de muzică, unul dintre cei mai «renumiţi» interpreţi ai muzicii de jazz, a dat o serie de concerte fie sub egida unor comitete de părinţi de la diverse şcoli, fie sub egida Comitetului sindical al Sfatului Popular al Capitalei, fără a avea autorizaţie pentru aceste concerte."[1] SAC propunea „să se suspende activitatea formaţiilor particulare şi concertele să se dea numai sub egida instituţiilor de stat şi organizaţiilor obşteşti, *urmând ca membrii formaţiilor să fie plătiţi conform tarifului stabilit de Ministerul Culturii* [*subl. n.*]". Sectorul ideologic al SPA a decis să solicite Ministerului Culturii să audieze toate formaţiile din Bucureşti care dau concerte în capitală şi în ţară, indiferent dacă fuseseră audiate înainte, şi să suspende activitatea formaţiilor necorespunzătoare"[2]. După mai puţin de un deceniu, Theodor Cosma avea să emigreze în Franţa, împreună cu fiul său (Vladimir Cosma). Cel din urmă avea să devină ulterior un celebru compozitor de muzică de film[3].

1. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 18/1954, f. 38.

2. *Ibidem*, f. 40.

3. Cristina Hermeziu, „Vladimir Cosma face primul pas spre România", în *Evenimentul zilei*, nr. 6055, marţi, 14 decembrie 2010, p. 21.

Pe lângă chestiunile de exprimare artistică, îngrădirile legate de cenzură, au continuat să existe şi probleme financiare. Apariţia televiziunii nu a constituit întotdeauna – în intervalul 1956–1961, de exemplu – un debuşeu dezirabil pentru muzicieni şi interpreţi. Deşi nu avem acces la documentele Comitetului pentru Radioteleviziune, o informare din 27 mai 1961 a SPA cu privire la programele şi activitatea televiziunii ne oferă câteva indicii privitoare la remunerarea artiştilor, actorilor şi muzicienilor care colaborau cu televiziunea: „În recrutarea colaboratorilor şi interpreţilor necesari pregătirii şi transmiterii programelor, televiziunea întâmpină greutăţi şi din cauza tarifului care nu ţine seama de specificul televiziunii. O serie de colaboratori evită televiziunea, preferând să se adreseze altor instituţii care le oferă condiţii materiale mai avantajoase."[1] „Ţinând cont de condiţiile specifice ale televiziunii – continua documentul –, este necesar să se studieze posibilitatea stimulării suplimentare a creatorilor de scenarii şi a interpreţilor. În momentul de faţă există un tarif unic pentru radio şi televiziune, deşi condiţiile de montare şi punere în scenă sunt cu mult mai dificile."[2]

1. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 1/1961, f. 149.

2. *Ibidem*, f. 150.

Modelarea şi manipularea spectatorilor şi a artiştilor: cinematografia în serviciul construcţiei socialiste

Am abordat cu alt prilej, în mod detaliat, chestiunea controlului ideologic şi a structurilor instituţionale din zona cinematografiei în perioada 1948–1952[1]. Acest interval acoperă şi preşedinţia lui Niculae Bellu la Comitetul pentru Cinematografie – organ guvernamental cu rang de minister – şi apoi a Direcţiei Generale a Cinematografiei din cadrul Ministerului Culturii (1950–1955). N. Bellu a fost numit responsabil al acestui domeniu fără a avea vreo calificare pentru această funcţie sau vreo înclinaţie artistică. În timpul său, selectarea scenariştilor s-a realizat în funcţie de criterii politice „obiective", dar şi de raţiuni „subiective", de apartenenţă la un grup, la aceleaşi reţele intelectual-ideologice; spre exemplu, Niculae Bellu a făcut parte din redacţia ziarului *România liberă* în primii ani postbelici alături de Traian Şelmaru, Florica Şelmaru, Ecaterina Oproiu, Aurel Baranga. Or, aproape toţi cei enumeraţi aveau să devină în deceniul şase fie scenarişti, fie autori de cronici de film. Într-o primă fază, Secţia de Propagandă l-a susţinut şi l-a impus ca *scenarist* pe un ideolog/scriitor care prezenta garanţii moral-politice – Mihai Novicov, ilegalist,

1. Cristian Vasile, „Cinematografia în anii stalinismului (1948–1953). Control ideologic şi structuri instituţionale", în *Revista istorică*, tom XXI, nr. 1–2, ianuarie–aprilie 2010, pp. 5–28; *idem*, *Literatura şi artele în România comunistă*, 1948–1953, ed. cit., pp. 222–254.

fost deținut comunist la Doftana[1]. Curând însă acest sprijin s-a diminuat, în condițiile în care autoritățile ideologice superioare au constatat și în cazul său tendințe „liberaliste"; în plus, Novicov nu reușise să îndeplinească o altă sarcină de partid, aceea de a tempera spontaneitatea lui G. Călinescu, pe care îl seconda la direcțiunea Institutului de Istorie Literară și Folclor.

Scenariile și libertatea de creație

La începutul anului 1953 – atunci când consecințele „devierii de dreapta" asupra cinematografiei s-au mai estompat – a intervenit o anumită destindere și în ceea ce privește creația de film. Moartea lui Stalin și Plenara CC al PMR din 19–20 august 1953 pot fi privite și ca puncte de reper pentru istoria cinematografiei autohtone atât de intens politizată în deceniul șase. Cel puțin la nivelul discursului politic, diverși responsabili din domeniul creației și producției artistice au pledat – din a doua jumătate a anului – pentru o libertate mai mare acordată scenariștilor și regizorilor.

Am subliniat și cu alte ocazii – sub influența istoricilor și criticilor de film – faptul că în anii 1950 există o preeminență de necontestat a scenariului asupra regiei propriu-zise și că textul constituie un fel de libret ultrapolitizat, adaptat ideologiei realist socialiste[2]. Preocuparea aproape obsesivă pentru scenariu reiese și din conținutul documentelor de arhivă, care abundă în relatări despre convocarea unor ședințe de analiză, dezbateri etc. privitoare la rolul scenariilor de film și la colaborarea dintre prozatori, oameni de teatru și film, mai ales regizori, și activiștii CpC. Era vorba evident și de o cooperare interinstituțională,

1. Olimpiu Matichescu, *Doftana. Simbol al eroismului revoluționar*, ISISP–Editura Politică, București, 1979, p. 66 și 103.

2. Angelo Mitchievici, „Când viața învinge, răsună valea", în Paul Cernat, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *Explorări în comunismul românesc*, vol. 3, Editura Polirom, Iași, 2008, pp. 22–23.

care implica Uniunea Scriitorilor, Comitetul Cinematografiei, Comitetul pentru Artă, SPA/SLA. Apogeul cenzurării şi rescrierii scenariilor este atins la finele lui 1952 şi la începutul anului 1953. Ulterior momentului martie 1953, cinematografia a stat sub semnul unor timide tentative de revizuire; acestea au venit chiar de la vârf, dinspre Mihai Novicov, devenit în 1953 vicepreşedinte al Comitetului pentru Cinematografie[1]. Cu proverbiala lui exprimare aproximativă în limba română, M. Novicov saluta deschiderea iniţiată de Plenara din august şi admitea că existenţa cenzurii în film, în intervalul 1948–1953, mai ales la nivelul verificării politico-ideologice a scenariilor, a dăunat climatului artistic şi a determinat apariţia unor creaţii sterile care au adus deservicii şi intereselor Partidului. La şedinţa de prelucrare a Hotărârilor Plenarei din august 1953 cu oamenii de creaţie, ţinută la Secţia de Literatură şi Artă probabil în septembrie 1953, M. Novicov s-a exprimat în favoarea relaxării filtrului cenzorial: „Cred că trebuie revizuită şi exigenţa, câteodată exagerată. Cred că este foarte pozitiv [*sic!*] faptul că Comitetul pentru Artă a lărgit chingile în artă; şi în domeniul cinematografiei trebuie să slăbim chingile exigenţei. Noi am ajuns *la cinematografie că, practic* [*subl. n.*][2], în mare măsură, scenariile se scriu acolo [la Comitetul pentru Cinematografie]. Cum [se] pune practic atragerea scriitorului, când el nu are satisfacţia lucrării lui? Scriitorul trebuie ajutat să finiseze el scenariul. Din moment ce Comitetul de Cinematografie se substituie şi face aceasta [rescrierea scenariului] în bucătăria sa, aceasta nu [îl] poate atrage pe scriitor."[3]

---

1. Ileana Mihăilă, „Mihai Novicov", în *Dicţionarul general al literaturii române* (coordonator general: Eugen Simion), vol. IV, *L–O*, Academia Română–Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2005, p. 662.

2. Novicov a dorit să spună probabil: „Noi am ajuns într-un asemenea stadiu la Comitetul pentru Cinematografie, încât, practic…".

3. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 42/1953, f. 13; şedinţa de prelucrare a Hotărârilor Plenarei din august 1953 cu oamenii de creaţie.

Pledoaria lui Novicov pentru respectarea sau măcar menajarea autonomiei auctoriale se îmbina cu un discurs de solidaritate cu tinerii creatori în ceea ce privește selecționarea cadrelor pentru cinematografie. Novicov deplângea existența unui soi de gerontocrație, care se traducea și prin sufocarea debutanților și a tinerilor din domeniul creației de film: „Cred că lipsurile de care vorbea tov. Pavel [Constantinescu, celălalt vicepreședinte al CpC] se explică în mare măsură prin faptul că lucrăm foarte prost pentru ridicarea cadrelor; deși avem multe cadre tinere, noi rezolvăm problemele în locul lor și spunem că ei învață pe lângă noi, dar ei nu pot învăța dacă ei nu sunt puși să rezolve problemele independent"[1]. Totuși, discursul lui Novicov părea să fie ambivalent, deoarece solicita în același timp – invocându-i chiar pe Lenin și Stalin – și implicarea în problemele cinematografiei din capitală a unui organizator de partid din partea Comitetului municipal al PMR București, ceea ce ar fi putut însemna și o poartă deschisă pentru o cenzură și un control ideologic mai intense: „Vreau să ridic problema subaprecierii de către Comitetul Orășenesc a problemelor cinematografiei. A fost o ședință plenară lărgită, unde în propunerile Comitetului Orășenesc, între unitățile care trebuie să primească organizator de partid, nu figura cinematografia. Clasicii marxist-leniniști numesc cinematografia cel mai important sector din artă. Probabil că Comitetul Orășenesc nu este de acord cu Lenin și Stalin."[2]

După 1945, Mihai Novicov a acționat atât în calitate de ideolog și teoretician literar oficial, cât și ca scriitor/scenarist cu o agendă proprie cu scopul de a diminua și a vești calitatea producțiilor literare ale rivalilor din câmpul literar și din domeniul scenaristicii. Este de notorietate conflictul său cu Petru Dumitriu, scenarist și el (v. filmul *În sat la noi*, ecra-

1. *Ibidem*, f. 14.

2. *Ibidem*, f. 13. În 1956 exista un organizator de partid, Ion Băluță; *ibidem*, dosar nr. 9/1956, f. 129.

nizare după *Nopţile din iunie*[1]), pe care M. Novicov l-a atacat în mai multe rânduri, inclusiv în toamna anului 1953. După Plenara din august, care a pus capăt construcţiei Canalului Dunăre–Marea Neagră, Novicov a folosit ocazia pentru a-l critica dur pe Petru Dumitriu, autorul cunoscutului roman al Canalului, *Drum fără pulbere*, publicat în 1951[2] (despre Canal apăruse un film documentar, nu şi unul artistic).

Chiar şi aşa, nu trebuie trecut cu vederea acest moment de precaută punere în discuţie a cenzurii la nivelul scenariilor, contestare venită din partea noului vicepreşedinte al CpC. Nu ştim în ce măsură astfel de manifestări „liberaliste" au curmat cariera lui M. Novicov de vicepreşedinte al CpC (după numai un an, în 1954, înceta să mai ocupe această funcţie). Chiar în cadrul sus-amintitei şedinţe din toamna lui 1953, Novicov a fost acuzat de „liberalism", de faptul că ţine o cuvântare „periculoasă" despre libertatea de creaţie. A excelat prin această replică de rechizitoriu ideologic Petre Iosif, fost luptător în Spania în Brigăzile Internaţionale, convertit după război în scriitor oficial (lipsit de talent), autor al unor romane, ca şi al unor scenarii, în care era evocată lupta ilegaliştilor[3]: „Tov. Novicov a spus o serie de lucruri foarte interesante, dar nu pot

1. Petru Dumitriu, *Nopţile din iunie*, Editura pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1950.

2. M. Novicov îşi discredita astfel rivalul: „În Hotărâre [*Hotărârea Plenarei lărgite a CC al PMR din 19–20 august 1953 cu privire la sarcinile partidului în domeniul dezvoltării economiei naţionale şi ridicării continue a nivelului de trai material şi cultural al oamenilor muncii*] se scoate în evidenţă unele greşeli de orientare a politicii economice a Partidului şi se arată cum vor fi îndreptate. Noi vedem în mod direct oglindirea acestor greşeli în multe din cărţile noastre; nu mai vorbesc de romanul *Drum fără pulbere*, care acum devine desuet..."; ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 42/1953, f. 11.

3. Marian Popa, „Petre Iosif", în *Dicţionar de literatură română contemporană*, *ed. cit.*, pp. 275–276. DGLR nici măcar nu îl menţionează ca scriitor; vezi *Dicţionarul general al literaturii române*, vol. III,

fi de acord cu el în [ceea] ce priveşte problema libertăţii creaţiei. Tov. Novicov pledează pentru mai multă libertate [a] creatorului şi precizează [că este de dorit] să cerem scriitorului să abordeze numai temele «oameni» şi, făcând aceasta, să lăsăm să se filtreze prin prisma scriitorilor înşişi. Cred că acest lucru este foarte periculos. Este o oarecare timorare la tov. Novicov, care îl împinge spre liberalism. El a ilustrat aceasta spunând: «noi am îndrumat pe scriitori numai aşa: *tu vei scrie despre Canal, tu – despre Bicaz!*» Eu contest aceasta. Niciodată nu s-a făcut aşa. Eu nu sunt de acord că romanul lui Dumitriu este un roman desuet. Romanul lui nu este rezultatul unei plimbări la Canal, el este un document de viaţă foarte larg, care reflectă un moment din lupta poporului nostru pentru socialism. Acolo au apărut eroi, au apărut caractere. Poate n-am înţeles bine, dar dacă gândeşte aşa este periculos."[1] După 1954 – anul apariţiei filmului *Răsare soarele* (partea a doua din *Nepoţii gornistului*, la care M.N. a semnat scenariul alături de Cezar Petrescu) – Mihai Novicov nu a mai contat ca scenarist; a devenit director general adjunct în Ministerul Culturii şi s-a consacrat criticii şi istoriei literare[2]. Se pare că Novicov a mai făcut o încercare prin 1954–1955 de afirmare ca scenarist, de astă dată în compania lui Nicolae Moraru, dar fără succes. Malvina Urşianu oferă câteva detalii: „Îmi amintesc că unul dintre scenariile scrise de Moraru şi Novicov fusese respins de Paul [Anghel] şi toate tunetele şi fulgerele căzuseră pe capul bietului tânăr redactor. Pasiunea lui Bellu era să îţi faci autocritica. Paul nu şi-a făcut-o şi se aştepta să fie exclus."[3]

E–K (coordonator general: Eugen Simion), Academia Română–Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2005.

1. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 42/1953, f. 19.

2. Marian Popa, „Mihai Novicov", în *Dicţionar de literatură română contemporană*, *ed. cit.*, pp. 391–392.

3. Magda Mihăilescu, Malvina Urşianu, *op. cit.*, pp. 31–32.

Pe de altă parte, filmul la al cărui scenariu lucrase M. Novicov (în colaborare cu Cezar Petrescu) – *Nepoţii gornistului* – a continuat să fie dat ca exemplu şi în anii următori. La finele lui ianuarie 1954, la o consfătuire cu activiştii, era primul film care îi venea în minte lui Iosif Chişinevschi când se referea la succesele cinematografiei din România „democrat-populară"[1]. La aceeaşi şedinţă de prelucrare din toamna lui 1953, Pavel Constantinescu părea că reprezintă o altă „şcoală de gândire" decât M. Novicov. Accentul lui Pavel Constantinescu nu cădea pe libertatea de creaţie, ci pe conformitatea dintre mesajul filmelor şi problemele cultural-ideologice la care Partidul ar fi vrut să se dea un răspuns cu mijloace artistice; de altfel, îi considera pe scenarişti ca simpli „activişti din domeniul creaţiei de film", în parte responsabili pentru rămânerea în urmă a producţiei de filme artistice. Pavel Constantinescu a abordat problema cercului vicios din jurul producţiei de filme artistice, neuitând să amintească şi cauzele financiare: „Problema filmului artistic... este problema cea mai dureroasă pentru că filmul artistic este cel mai rămas în urmă faţă de necesităţile pe care le reclamă poporul. Aceste documente [ale Plenarei CC al PMR din 19–20 august 1953] trebuie să constituie o mare preocupare pentru *activiştii noştri din*

1. „În ultimii ani – declara I. Chişinevschi la consfătuirea cu activiştii din 28–29 ianuarie 1954 – statul nostru a dat primele filme, bucuria naţională a poporului nostru. România nu a avut niciodată o tradiţie, nu a avut nici un fel de bază materială pentru filme şi, plini de mânie, ne putem aminti de vremea când mai împărţeam puterea cu burghezia, când ministrul Finanţelor din acel timp, liberal, spunea: «Ce aveţi nevoie de bani pentru filme, pentru ce este nevoie de filme? Doar sunt destule filme americane!» Bineînţeles că aceasta nu a depins de el, a depins de popor şi, când i-am izgonit şi ne-am creat şi în această privinţă o bază proprie materială şi artistică pentru a putea produce filme, astăzi ne putem bucura că avem astfel de filme ca *Nepoţii gornistului, O scrisoare pierdută*"; ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 4/1954, f. 62.

domeniul creației [*subl. n.*]; să scrie asemenea lucruri care să ne dea posibilitatea să creăm filme care să răspundă la problemele arzătoare ale Partidului nostru. Cred că trebuie să se facă mari eforturi de către Uniunea Scriitorilor ca să putem face filme artistice. Trebuie să ajungem să determinăm să se scrie ceea ce avem nevoie. În această chestiune ar fi necesar să continue dezbaterile ideologice pe probleme de creație, din care oamenii să se inspire. [...] La un asemenea sector, unde suntem mult rămaşi în urmă, bătălia pentru realizarea planului poate fi stimulată dând unui muncitor premiu 19 lei pe trimestru, iar tovarăşilor din colectivul de conducere 200–300 de lei pe trimestru"[1]. Dacă planul de filme era îndeplinit, fiecare dintre membrii echipei de filmare avea dreptul la o premiere reprezentând un anumit procent din salariu. „Noi – continua Pavel Constantinescu – avem o vină mare, dar mai au o vină mare şi alții şi, fără să împărțim vinile, [trebuie] să le spunem pe nume. De doi ani şi jumătate Comitetul Cinematografiei sesizează Consiliul Central al Sindicatelor despre această ruşinoasă stare de lucruri în cinematografie, deşi oamenii s-au calificat, au crescut. [...] Dacă la filmul agricol se realizează planul, oamenii iau prime şi este un avânt. La filmul artistic, care este sectorul cel mai gâtuit, nu putem da prime."[2]

În 1954, cele mai importante directive ideologice privind scenariile de film au continuat să fie date de către Secția de Propagandă şi Agitație. Totuşi, aproape la fel de importante erau consfătuirile organizate la Ministerul Culturii cu reprezentanți ai Uniunii Scriitorilor, ai scenariştilor deja consacrați şi cu lideri ai propagandei. Controlul aplicării acestor măsuri intra în atribuțiile Sectorului de Literatură şi ale Sectorului de Artă din cadrul SPA[3]. Totuşi, accentul pus de Mihai Novicov

1. *Ibidem*, dosar nr. 42/1953, f. 6.
2. *Ibidem*.
3. Într-un Plan de muncă pe trimestrul II al anului 1954, emanat de la Sectorul de Literatură şi datat 3 aprilie 1954, se precizează că: „În

pe necesitatea definitivării şi aprobării scenariului de film într-un timp rezonabil a revenit în atenţia responsabililor DGC şi a supervizorilor ideologici de la Secţiile CC al PMR. În cadrul unei consfătuiri care a avut loc la sediul CC al PMR – în iulie 1955 – cu un număr de scriitori s-au propus două măsuri. Ministerul Culturii şi Ministerul de Finanţe, împreună cu Uniunea Scriitorilor, să înainteze guvernului până la 15 februarie 1956 un proiect de hotărâre care să dea editurilor, teatrelor şi cinematografiei dreptul de a încheia contracte speciale cu avansuri pe termene lungi, pentru creatori, asigurându-se fondurile necesare. În al doilea rând, pentru a stimula creaţia cinematografică urma să se limiteze la şase luni intervalul dintre predarea manuscrisului unui scenariu şi hotărârea cu privire la intrarea lui în producţie[1]. Primul set de măsuri trebuia să fie aprobat de Biroul Politic al CC al CC al PMR, în timp ce limitarea la şase luni a perioadei de luare a deciziei privind scenariile ţinea de competenţa Ministerul Culturii. Această mobilizare şi înclinarea spre pragmatism au suferit un eşec; dacă 1955 a marcat premiera a nouă filme de ficţiune, în anul 1956 au fost definitivate şi au rulat în cinematografe doar patru pelicule (*Afacerea Protar*; *Pe răspunderea mea*; *Cu faţa spre public*; *Fetiţa mincinoasă*), dintre care ultimele două erau filme de metraj mediu[2]. În anul 1957 erau terminate şi difuzate pe marele ecran 10 filme, în 1958 numai cinci, abia în 1963 ajungându-se la 17 premiere; anul 1964 a

---

colaborare cu Sectorul de Artă se va controla aplicarea măsurilor luate la consfătuirea de la Ministerul Culturii cu privire la scenariile cinematografice." Termenul-limită pentru îndeplinirea acestei sarcini de plan era iunie 1954; ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 18/1954, ff. 116–117.

1. *Ibidem*, dosar nr. 9/1956, ff. 23–25; plan de măsuri în vederea îmbunătăţirii situaţiei în domeniul literaturii.

2. „Filmografia filmelor de ficţiune, 1949–1975", în I. Cantacuzino, M. Gheorghiu [Cernat] (coordonatori), *op. cit.*, p. 213.

înregistrat 14 premiere. Teama de ereziile politico-ideologice care s-ar fi putut strecura în scenarii era paralizantă pentru cei mai mulți factori decizionali din structurile ideologice, astfel încât nu s-au putut elimina filtrele multiple prin care treceau scenariile (lectură, avizare, aprobare) – citite/rescrise de către redactorii de la CpC/DGC, Centrul de producție cinematografică, Colegiul Ministerului Culturii, SPA, Secția de Știință și Cultură. Înlăturarea de la conducerea DGC a echipei N. Bellu–M. Novicov a fost pusă ulterior de instanțele ideologice tot pe seama eșecului la capitolul scenarii, după cum reiese din punctul de vedere oficial expus la cea de a III-a consfătuire a creatorilor de film din 2–6 iulie 1956: „Practic, cei care au răspuns de politica de scenarii – în frunte cu tovarășii N. Bellu și M. Novicov – au țintuit la stâlpul infamiei orice încercare de a îndruma scriitorii pe linia cercetării și cunoașterii specificului acestui gen, etichetând tentativele drept periculoase și greșite din punct de vedere ideologic."[1]

Mai mulți responsabili ai Centrului Cinematografic București (Studioul de filme artistice de la Buftea) au cerut în 1956, fără succes, eliminarea din acest lanț cenzorial a Colegiului Ministerului Culturii. Informare cu privire la unele probleme ale Centrului de producție Cinematografică București, din 8 mai 1956: „Toți tovarășii s-au referit la faptul că Ministerul Culturii va trebui să acorde încredere mai mare conducerii studioului și să-i dea posibilitatea să răspundă pentru ceea ce face. Ei au criticat întârzierile cu care Colegiul Ministerului Culturii discută și avizează scenariile, și au cerut ca scenariul să fie citit și aprobat numai de ministrul adjunct care răspunde de cinematografie"[2]. În încheiere, informarea revenea asupra

1. „Consfătuirea creatorilor din cinematografie. Unele probleme ale creației de filme", în *Film*, anul VI, nr. 7, iulie 1956, p. 6.

2. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 9/1956, f. 132.

scenariilor: „Deoarece problema scenariilor rămâne o sarcină centrală, considerăm că ele trebuiesc discutate în Consiliul Artistic ce lucrează pe lângă Studioul [cinematografic] Bucureşti, care – cu avizul său – să le înainteze Direcţiei Generale a Cinematografiei, spre a fi supuse aprobării Colegiul Ministerului (nu suntem de acord cu propunerea tovarăşilor [de la Centrul Cinematografic Bucureşti], deoarece nu există asigurate condiţiile necesare la Studiou). Este necesar ca analizarea scenariilor în Colegiu să fie făcută mult mai operativ şi ca una din sarcinile centrale ideologice ale Colegiului."[1]

De fapt, M. Novicov (împreună cu alţi ideologi, scenarişti şi regizori formaţi în URSS) a impus şi o teză sovietică nefastă, care avea să contribuie decisiv la blocarea creaţiei şi producţiei cinematografice. Paul Cornea – care a moştenit această situaţie de impas – enumeră problemele principale pe care le-a avut de rezolvat ca director la Studioul cinematografic de la Buftea, începând cu 1958: „Nu era greu să îţi dai seama că problema principală a cinematografiei noastre era că nu aveam regizori. Şi nu aveam scenarii. Una din primele măsuri pe care le-am luat atunci când am venit la cinematografie a fost să găsesc o soluţie. Domnea încă ideea, prostească, luată de la sovietici – şi pe care o cultivase Dinu Negreanu şi apoi Mihai Novicov – că scenariul este un gen literar, un gen în sine. Se făceau scenarii, pe urmă venea regizorul şi spunea: «Mie nu îmi place secvenţa aceasta şi nu pot să fac filmul după acest scenariu!» Şi de aici porneau nişte certuri infernale. Şi până la urmă se făcea un fel de buluceală de secvenţe disparate, încât nu mai înţelegeai nimic. Eu am introdus ideea că personajul central este regizorul. Era o banalitate! Dar acestă banalitate trebuia să fie spusă de cineva."[2]

1. *Ibidem*, f. 133.
2. Interviu al autorului cu prof. Paul Cornea, 20 aprilie 2011.

Un scenarist insolit şi un „film disident"

Din mai multe motive, inclusiv pentru a scurtcircuita mecanismele de verificare ideologică, unii regizori şi-au asumat şi calitatea de scenarişti. Malvina Urşianu, elevă a lui Jean Georgescu (în anii 1954–1955 a fost regizoare secundă a filmului *Directorul nostru*) a reprezentat un astfel de exemplu. De acest din urmă film se leagă şi numele lui Eduard Mezincescu, adevăratul autor al scenariului, intelectual procomunist şi antifascist, apropiat de cercurile avangardiste interbelice din jurul revistei *Herald* (între 1933 şi 1934), de Ion Vlasiu şi alţii[1]. După război, Eduard Mezincescu a activat în diplomaţia comunistă, având o proastă reputaţie, deoarece în mai 1948 – în calitate de secretar general al MAE şi *în numele guvernului Petru Groza* – a predat Insula Şerpilor către URSS. Este principalul motiv pentru care asociaţi ai extremei drepte – apelând la clişee oneroase de tipul *evreii au adus comunismul* – l-au atacat după 1989, atribuindu-i numele infamant de *Mezinger*. Dincolo de linia politică – în general obedientă[2] – manifestată şi cât timp a fost ministru al Artelor şi preşedinte al Comitetului pentru Artă (între 1949 şi 1952), a avut şi discuţii în contradictoriu cu reprezentanţii SPA, fiind iritat că instructorii Secţiei de Propagandă transmit ordine direct subordonaţilor săi din Minister/Comitet, ocolindu-l pe titularul din fruntea departamentului. La 27 septembrie 1952, Mezincescu a fost schimbat cu Nicolae Popescu-Doreanu şi a fost numit pe o funcţie de mai mică însemnătate: vicepreşedinte al

1. Ioana Vlasiu, „Tata credea că va trăi o sută de ani", în *Ziarul de duminică*, supliment al *Ziarului financiar*, 17 septembrie 2004, p. 3.

2. Numele său apare, de altfel, şi în *Raportul final* al Comisiei pentru Analiza Dictaturii Comuniste, regăsindu-se pe lista „activiştilor de vârf din cultură"; vezi „Necesitatea analizei, repudierii şi condamnării regimului comunist", în Vladimir Tismăneanu, Dorin Dobrincu, Cristian Vasile (editori), *Raport final*, *ed. cit.*, p. 771.

Societății pentru Răspândirea Științei și Culturii. Potrivit unor informații, Eduard Mezincescu a fost eliberat din funcția de președinte al Comitetului pentru Artă „pentru că nu s-a achitat de însărcinări"[1]. Pe de altă parte, trebuie spus că în toamna lui 1952 erau vânați susținătorii „deviatorilor de dreapta", iar E. Mezincescu fusese colaboratorul Anei Pauker în cadrul Ministerului de Externe[2].

În anii 1953–1954, când Direcția Generală a Cinematografiei condusă de Niculae Bellu – fostul său coleg din guvernul Groza (între 1948 şi 1952) – era în căutare de scenariști, vizând mai ales scenarii de comedie, E. Mezincescu şi-a folosit condeiul plin de sarcasm şi a definitivat nuvela-scenariu intitulată *Directorul nostru*[3]. Mesajul principal al nuvelei – nevoia combaterii noului birocratism de tip socialist – părea să fie unul foarte conformist, fiind o lozincă la ordinea zilei. În vocabularul politic comunist, „birocratism" desemna o metodă de conducere sau de muncă, caracterizată prin precumpănirea muncii de cancelarie, prin tergiversări, prin grija excesivă pentru latura formală a problemelor şi prin lipsa de interes față de fondul lor, prin izolarea de popor, prin neglijarea nevoilor şi cerințelor pe care le au masele[4]. În consecință, ideologii PMR au pledat în mod constant pentru necesitatea unei lupte neîncetate împotriva manifestărilor de birocratism, considerate „rămăşițe ale vechii orânduiri". Soluția – care

1. Gheorghe Crişan, *Piramida puterii. Oameni politici şi de stat din România (23 august 1944–22 decembrie 1989). Dicționar: 5 598 de nume*, Editura Pro Historia, Bucureşti, 2001, p. 181.

2. Robert Levy este printre puținii istorici care a reuşit să discute după 1989 cu E. Mezincescu; vezi *idem*, *Ana Pauker. The Rise and Fall of a Jewish Communist*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 2001, p. 371.

3. Gh. Dorin, *Directorul nostru*, ESPLA, Bucureşti, 1954, 172 pp; vezi şi *idem*, *Directorul nostru (povestire)*, în *Viața românească*, nr. 1, 1954.

4. *Dicționar politic*, întocmit sub redacția lui B.N. Ponomarev, Editura Politică, Bucureşti, 1958, p. 49.

trebuia transpusă şi în plan artistic – era îmbunătăţirea aparatului de partid şi de stat prin desfăşurarea autocriticii şi mai ales a criticii de jos. Iar conţinutul acestui mesaj propagandistic era detaliat şi ilustrat chiar de şeful SPA. În cuvântul său de închidere pe care l-a ţinut la o consfătuire de la Casa Ziariştilor (nedatat, probabil imediat după 24 februarie 1953)[1], Leonte Răutu insista asupra necesităţii ca în presă şi în operele artistice să fie zugrăvite şi combătute îndeosebi cazurile extreme, semnificative, de birocratism, nu exemplele de mică importanţă: „În legătură cu combaterea birocratismului şi combaterea atitudinii de gură cască, în ultimul timp s-au publicat o serie de materiale bune, unele chiar foarte valoroase, combative. Însă, în general, problemele abordate, aşa cum s-a spus just, sunt probleme minore. Iar problemele mari ale atitudinii de gură cască sunt încă ocolite. Acelaşi lucru se întâmplă cu birocratismul. Se vorbeşte de problemele mici, cu morţi, divorţuri, creşe, în timp ce există probleme mari, manifestări periculoase ale birocratismului pe scară de stat. Ajunge să luăm cuvântarea tovarăşului Gheorghe Gheorghiu-Dej în faţa consfătuirii ceferiştilor, unde vorbeşte cu ascuţime despre birocratism ca despre un duşman de moarte. Fără îndoială, se pot aduce exemple, sunt multe exemple infinit mai puternice decât cele care mereu există în presa noastră: circuitul hârtiilor, ştampile greşite etc."[2] În încheiere, ca să fie convingător, L. Răutu invoca exemplul sovietic: „În presa sovietică, în *Pravda*, *Izvestia*, *Krokodil*, sunt de foarte multe ori criticaţi miniştri adjuncţi, miniştri şi alte persoane foarte simandicoase. La noi de obicei este criticat acarul Ion Păun."[3]

Acesta reprezenta discursul oficial dominant în materie de birocratism atunci când Eduard Mezincescu decidea să

1. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 81/1953, ff. 263–289.
2. *Ibidem*, f. 270.
3. *Ibidem*, f. 271.

începă redactarea miniromanului *Directorul nostru*. Aparent, ţinta lui nu era vreun ministru adjunct, ci un director de întreprindere (căruia însă nu i se preciza numele). Numai că – expresie şi a propriilor dezamăgiri faţă de regimul de după 1948? – Mezincescu a sugerat prin text (timid, dar uşor perceptibil pentru cititorii iniţiaţi) că relaţiile de putere şi proasta administrare din interiorul unei întreprinderi socialiste pot fi extinse şi asupra vârfurilor puterii strict contemporane lui, asupra spaţiului politic comunist. Participant el însuşi – de partea inchizitorilor şi a interlocutorilor dogmatici – la şedinţe de punere la punct a literaţilor şi artiştilor care greşiseră „ideologic", Mezincescu şi-a luat anumite precauţii. Din acest motiv a şi adoptat pseudonimul *Gheorghe Dorin* – probabil numele şoferului său[1]. Unii scriitori – pe care de altfel îi şi cenzurase în numele combativităţii revoluţionare, respingându-le proiectele de piese de teatru şi romane în anii 1949–1952 – îl bănuiau încă din epocă de o propensiune pentru o literatură de sertar, nu neapărat conformă cu canoanele ideologice pe care (la nivel oficial) se străduia el însuşi să le impună. În jurnalul său, scriitorul Aurel Baranga notează la 9 februarie 1951 desfăşurările de la întâlnirea preşedintelui CpA cu dramaturgii şi îl descrie pe E. Mezincescu astfel: „Băiat levent şi monden – cu secrete înclinaţii spre o literatură personală, pe care n-o poate realiza, după cum declară cu melancolie, din lipsă de timp şi pentru că trebuie să se devoteze binelui obştesc."[2] Iniţial, nici nuvela omonimă – tipărită cu mai bine de un an înainte de premiera filmului – nu a avut parte de o primire critică favorabilă, fiindu-i reproşat naturalismului şi „negativismul satiric", deoarece: „sub paravanul exagerării satirice, realitatea este înfăţişată în culori

1. Călin Căliman, *Istoria filmului românesc (1897–2000)*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2000, p. 155.

2. Aurel Baranga, *Jurnal de atelier*, *ed. cit.*, p. 5.

întunecate, autorul delectându-se cu persiflarea şi ridiculizarea oamenilor" (în *Gazeta literară*, nr. 20, 29 iulie 1954)[1]. Recenzentul – cunoscutul critic S. Damian – aparent intra în logica discursului propagandistic şi reproşa povestirii că este o satiră „în general puerilă, neeficientă, autorul exagerând nu atât atributele esenţiale ale «directorului nostru» (aristocratizarea, birocratismul, lipsa de calificare), cât prostia extremă, ignoranţa lui cumplită"[2]. Este posibil ca S. Damian să nu fi scris această cronică de bună voie şi, ulterior publicării, să fi regretat gestul. Această ipoteză este susţinută şi de o notă informativă din epocă semnată de Virgil Florea, şeful Sectorului de Literatură din SPA, care consemna faptul că: „majoritatea criticilor nu iau atitudine faţă de abaterile care se manifestă în creaţia literară, unii n-au scris de mult timp [...], alţii [...] după ce sunt convinşi să scrie un articol critic regretă că au făcut acest lucru (Damian)"[3]. În acelaşi timp, microromanul transformat în scenariul omonim a fost aprobat de cenzura de la DGC, filmările au fost terminate fără ingerinţa vreunei instanţe ideologice, iar filmul a avut premiera la 29 martie 1955. Interpretarea foarte reuşită datorată unor mari actori (Alexandru Giugaru –

1. *Apud* Ana Selejan, *Literatura română în totalitarism* (*1954*), Fundaţia Culturală Fronde, Sibiu, 1996, pp. 263 şi 316; Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol. I, *23 august 1944–22 decembrie 1989*, *ed. cit.*, p. 957. Altminteri bine informat despre culisele din lumea literară şi artistică, informaţii pe care le utilizează tendenţios, cu scopul de a se răfui cu „evreii" din mediul cultural, Marian Popa nu stabileşte nici identitatea *Gh. Dorin–E. Mezincescu* şi nici ataşamentul lui E.M. faţă de extrema stângă datând de dinainte de 1944. Pentru M. Popa, E. Mezincescu este doar „medicul *oportunist*... [*subl. n.*], primul responsabil pentru cea mai sumbră perioadă din istoria locală a domeniului [cultural]"; *ibidem*, p. 141.

2. S. Damian, „Unele recidive ale naturalismului", în *Gazeta literară*, nr. 20, 29 iulie 1954.

3. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 18/1954, f. 143.

Directorul; Grigore Vasiliu-Birlic – *Arhivarul Ciubuc*), vocea plină de nuanţe şi aluzii pătrunzătoare a *Naratorului* (Radu Beligan), precum şi amprenta regizorală de excepţie a lui Jean Georgescu au asigurat filmului un mare succes de public. Numai că în acelaşi timp s-au sesizat şi „iniţiaţii" de la vârful puterii, nemulţumiţi de impactul comediei şi de mesajul politic „eronat" care era transmis unei audienţe în creştere, într-o epocă în care se întrezărea un revizionism ideologic în interiorul lumii comuniste.

Criticul şi istoricul de film Tudor Caranfil, referindu-se la peliculă, o caracterizează astfel: „Primul film cu adevărat disident al cinematografiei româneşti, pe un scenariu semnat prudent, sub pseudonim, de Eduard Mezincescu. Sub pretextul unei intrigi benigne, el reflectă alienarea malignă a veteranilor care şi-au pus idealurile la naftalină şi recurg la vechile lozinci doar ca să se menţină la putere. Un tandem memorabil fac Giugaru, cu răscoliri greoaie de conştiinţă, şi Birlic, încercând să-şi înţeleagă rolul şi locul în intriga ce se ţese, poate cel mai uman potret satiric pe care l-a zugrăvit comicul în activitatea sa cinematografică. Secvenţa *rapel*: premierea cu emoţiile şi pronosticurile lui Ciubuc; halucinările lui Giugaru; întâlnirea pe care directorul şi-o aranjează, tocmai cu omul dezgropat din arhivă, ca «legatură cu viaţa»! – un Birlic înghiţit de uriaşul fotoliu directorial, apocaliptica imagine a autorităţii."[1] Poate că sintagma de *film disident* este inadecvată din punctul de vedere al istoricilor şi politologilor. Pe de altă parte, filmul ieşea din tiparele trasate de cenzura din cinematografie şi va fi „marginalizat" o bună perioadă[2]. E. Mezincescu s-a întors în diplomaţie, iar într-o schiţă autobiografică de

1. http://www.videofil.ro/film.php?id=1565. Accesat la 29 septembrie 2010.

2. În anii '70–'80 va fi reabilitat de istoricii de film; vezi Ioan Lazăr, *Arta naraţiunii în filmul românesc. 50 de secvenţe antologice*, Editura Meridiane, 1981, pp. 27–31.

după 1989 rezumă – în mod eroizant – experiența scenaristică și urmările sale astfel: „din miniromanul *Directorul nostru* (1954) extrage un scenariu pentru filmul cu același nume, realizat de regizorul Jean Georgescu, o satiră muşcătoare împotriva birocrației. Din 1960 refuză sistematic colaborarea cenzurată la presa cotidiană, iar din 1962 nu i se mai publică nici o lucrare literară"[1].

Cum am anticipat, după ce *Directorul nostru* a rulat în cinematografe în primăvara anului 1955, voci influente din structurile de propagandă au orchestrat o campanie în care era acreditată ideea că pelicula atacă și calomniază de fapt aparatul de stat și birocrația comunistă, nu doar excesele unor conducători de întreprinderi; inclusiv *organizațiile de partid* de la nivelul cinematografiei au fost acuzate că nu au îndrumat corect critica birocratismului (care este vădită în cuprinsul a ceea ce ulterior s-a numit „prima satiră cinematografică socialistă")[2]. Probabil, nu este o coincidență faptul că problematica implicării sporite a *organizațiilor de bază* în viața artistică – foarte prezentă în documentele Secției de Propagandă și Agitație din 1952, anul „devierii de dreapta", pentru ca ulterior să fie trecută în plan secund – reapare cu o frecvență mai mare chiar în 1955–1956. Cauzele sunt evident multiple și – din primăvara lui 1956 – sunt determinate mai ales de tentativa lui Gheorghiu-Dej de a tempera impulsurile spre reformă încurajate de Raportul secret al lui Nikita Hruşciov; împreună cu L. Răutu, Dej a pus în scenă demascarea lui Alexandru Jar, în mai 1956, un avertisment deopotrivă pentru scriitori și artiști[3]. Un document al Secției de Știință și Cultură

1. Eduard Mezincescu, *Mareşalul Antonescu și catastrofa României*, Editura Artemis, București, 1993, [p. 178].

2. Ciprian Plăiașu, „«Directorul nostru», un film de Jean Georgescu. Comunismul cochetează cu satira", în *Historia*, anul X, nr. 101, mai 2010, p. 58.

3. Vladimir Tismăneanu, *Stalinism pentru eternitate*, *ed. cit.*, pp. 185 și urm.

a CC al PMR din 8 mai 1956, ajuns şi la Leonte Răutu, întregeşte imaginea despre rolul destinat organizaţiilor de partid în domeniul cinematografiei. Documentul, o informare cu privire la unele probleme ale Centrului de producţie Cinematografică Bucureşti, insistă asupra consfătuirii desfăşurate la SSC cu biroul organizaţiei de bază şi cu membri de partid din conducerea Centrului de producţie cinematografică Bucureşti cu privire la activitatea organizaţiei de bază „în scopul sprijinirii producţiei de filme pe anul 1956". Informarea, bazată şi pe referatul prezentat de organizatorul de partid în probleme de cinematografie, Ion Băluţă[1], îmbunătăţirea activităţii organizaţiei de bază mai ales după „prelucrarea" care a avut loc la Comitetul orăşenesc de partid Bucureşti. Documentul sus-amintit menţionează faptul că: „Au fost organizate grupe de partid în cadrul echipelor de filmare, s-au luat măsuri concrete pentru îmbunătăţirea învăţământului de partid, s-a asigurat o mai bună conducere a organizaţiilor obşteşti, s-au analizat cu colectivul de conducere al Studioului principalele probleme ce se ridică în legătură cu producţia de filme pe 1956. În urma măsurilor luate de organizaţia de bază, a crescut autoritatea comuniştilor în rândul lucrătorilor din cinematografie. Mulţi creatori nemembri de partid se adresează cu încredere organizaţiei de bază, cerând ajutor în rezolvarea celor mai importante probleme. Ca rezultat al prelucrării documentelor Congresului al II-lea al PMR, s-a îmbunătăţit viaţa internă de partid, [a] crescut rolul adunărilor de partid care dezbat probleme legate de producţie. În legătură cu munca de partid se ridică o greutate [*sic!*]: membri de partid care lucrează la Buftea fac parte din raionul Răcari, în timp ce altă parte a membrilor de partid ce lucrează în Bucureşti, ţin de raionul Stalin. Această

1. Devenit responsabil şi cu deplasările în străinătate ale delegaţiilor de cineaşti români; vezi Ion Băluţă, „Din carnetul unui participant la festivalul filmului românesc din Bulgaria", în *Film*, anul VI, nr. 9, septembrie 1956, p. 93.

situație creează o serie de neajunsuri în *munca de partid* [*subl. n.*]"[1]. De altfel, *Munca de partid* va deveni și numele unei reviste bilunare a Comitetului Central al PMR, publicație creată în iunie 1957[2].

Interdicții, epurări și demascări în lumea filmului

În acest context agitat al anilor 1956–1957, dominat de teama din anturajul lui Gheorghiu-Dej privind propagarea mesajului Revoluției maghiare, intervine un nou val de represiune, care începe uneori cu verificarea dosarelor personale, a autobiografiilor. Cruțată de consecințele neplăcute ale filmului din 1955, Malvina Urșianu a trecut prin momente dramatice în anii următori. Având și încrederea noului șef al DGC, scriitorul George Macovescu, Malvinei Urșianu i s-a încredințat la începutul anului 1956 atât scenarizarea, cât și regia a două opere ale lui Petru Dumitriu: *Bijuterii de familie* și *Vântul de martie*, capitole (părți, de fapt) din trilogia *Cronică de familie*. George Macovescu i-a succedat lui N. Bellu la Direcția Generală a Cinematografiei, pe care a condus-o din 1955 până în 1959[3]. De altfel, în mai 1956, lui George Macovescu i se reproșa modalitatea de selectare a scenariștilor, precum și favorizarea câtorva prozatori și dramaturgi cunoscuți, cu ignorarea opiniilor venite dinspre direcția Centrului de producție cinematografică București[4]. Un document al SSC consemnează faptul că, „pe

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 9/1956, f. 129.

2. Vezi Carol Niri, Petre Pânzaru, Ilie Rădulescu, Maria Scvorțov-Gorun, Marin Voiculescu (coordonatori), *Dicționar politic*, *ed. cit.*, p. 379.

3. Marian Popa, *Dicționar de literatură română contemporană*, *ed. cit.*, p. 326.

4. Cele mai multe erori de conducere au fost atribuite adjunctului său, Vasile Ungureanu, directorul Direcției Producție; „A fost aspru

lângă aprecierile pozitive făcute tovarăşului Macovescu, i s-au adus şi unele critici, pentru faptul că atrage în creaţia de scenarii numai vârfurile scriitoriceşti şi, peste părerile conducerii Studioului, cere încheierea de contracte cu unii scriitori. Ca urmare, Petru Dumitriu are şase contracte, Mihail Davidoglu, deşi nu a definitivat scenariul *Fata plutaşului*, a încheiat şi cel de-al doilea contract etc. Au fost cazuri când stabilirea regizorului s-a făcut fără consultarea studioului"[1].

Odată cu mandatul lui George Macovescu la DGC s-a putut observa şi o creştere, chiar dacă timidă, a filmelor occidentale, chiar americane, difuzate în reţeaua de cinematografe sau în săli de proiecţie cu acces restrâns, unde puteau fi vizionate de câţiva privilegiaţi. Aceeaşi Malvina Urşianu rememorează şi acest moment de deschidere, crucial pentru formarea mai multor regizori: „Îmi aduc aminte ce-a însemnat întâlnirea cu filmele americane de după război, la care am avut acces atunci când a venit George Macovescu la conducerea cinematografiei. Vedeam, pentru prima oară, şi alte filme, în afara celor sovietice. Chiar dacă unele dintre acestea din urmă erau excepţionale, atunci descopeream altceva. Diferenţa. Am luat aminte la ceea ce înseamnă meserie, [căci] nu ne explica nimeni, am învăţat pe pielea mea"[2]. Marcată de această experienţă, Malvina Urşianu a prelucrat şi rescris în 1956 capitolul *Bijuterii de familie*, de Petru Dumitriu, pregătindu-se

---

criticată Direcţia Generală a Cinematografiei de aproape toţi tovarăşii. Direcţia Producţiei (tov. Ungureanu) nu exercită rolul ei de control asupra activităţii studioului, se amestecă în problemele mărunte ale Studioului, este rigidă în aprobarea scenariilor regizorale, dă dovadă de birocratism, nu consultă direcţia Studioului în luarea unor măsuri (plan de import, devize). Tov. Ungureanu Vasile este depăşit de probleme, nu are pricepere şi înţelegere faţă de această muncă şi nu se bucură de autoritate în rândul creatorilor"; ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 9/1956, ff. 131–132.

1. *Ibidem*, f. 132.
2. Magda Mihăilescu, Malvina Urşianu, *op. cit.*, p. 26.

de filmare cu o distribuție din care făceau parte: Tanți Cocea, Eliza Petrăchescu, Geo Barton, Emil Botta, Colea Răutu, Jules Cazaban, Sabine Thomas. Cu puțin timp înainte să înceapă filmările la pelicula omonimă, Malvina Urșianu a fost îndepărtată din funcția de regizor, fiind înlocuită cu Marius Teodorescu[1]. Episodul nu este nici până astăzi pe deplin lămurit. Regizoarea Malvina Urșianu și-a limitat evocarea la câteva fraze: „Experiența *Bijuteriilor*... avea să fie, pentru mine, cea mai cumplită trădare din partea unui coleg pe care îl luasem în echipă numai din solidaritate [Marius Teodorescu; regizor secund?]. Altfel, nu avea șanse să ajungă pe platou. Chiar în ajunul filmărilor, în urma unor intrigi politice, de care colegul meu nu era străin, mi s-a luat filmul, i s-a dat lui și a acceptat. Puterea absolută se afla atunci în mâinile faimosului «raion Stalin» [Comitetul de partid al raionului „I.V. Stalin" din București, *n. n.*]. De acolo a venit ordinul, așa cum se întâmpla pentru toate domeniile vieții culturale."[2] Mai multe instituții culturale, inclusiv din domeniul cinematografiei, se aflau în cuprinsul Raionului „I.V. Stalin" și tot aici – perimetrul bulevardului A.A. Jdanov (ulterior Primăverii) și zonele adiacente – locuiau numeroși conducători comuniști. Este semnificativ faptul că una dintre cele mai importante ședințe menite să discute documentele Congresului al XX-lea al PCUS (inclusiv Raportul secret al lui Hrușciov), s-a desfășurat la 22 mai 1956 în fața aparatului de partid din acest raion și a constituit pentru Gheorghiu-Dej ocazia de a-l încuraja în mod perfid pe Al. Jar să meargă pe linia revizionismului hrușciovian, pecetluindu-i astfel demascarea și căderea în dizgrație[3].

---

1. Se remarcase și prin cronici cinematografice; Marius Teodorescu, „O artă neconformistă – cinematografia italiană", în *Film*, anul VI, nr. 5, mai 1956, pp. 24–33.

2. *Ibidem*, p. 27.

3. Vladimir Tismăneanu, *Stalinism pentru eternitate. O istorie politică a comunismului românesc*, *ed. cit.*, pp. 185 și urm.

Tensiunile din rândurile echipei care filma *Bijuterii de familie* nu s-au stins odată cu îndepărtarea Malvinei Urşianu. George Macovescu nota în 1957, în jurnalul său: „Actriţa Tanţi Cocea mi s-a plâns că în filmul *Bijuterii de familie* o persecută regizorul Marius Teodorescu, pentru că acesta «ar prefera-o pe Sabine Thomas, interpreta Elvirei». Şi cum se manifestă persecuţia? Elvira e mereu în prim-plan, iar ea în al doilea plan. Elvira e mereu luminată, în vreme ce ea e ţinută în clar-obscur. Îmbătrâneşte şi frumoasa Tanţi Cocea."[1] Diaristul revine la 31 octombrie 1957, consemnând: „Actriţa Eliza Petrăchescu mi-a ţinut, la telefon, acelaşi logos ca şi Tanţi Cocea. Gelozie actoricească, teamă de bătrâneţe?"[2] Între timp, Malvinei Urşianu i s-a permis să ecranizeze *Vântul de martie*. Regizoarea a terminat scenariul, a filmat aproximativ 50% din scenele preconizate – cu actori precum Olga Tudorache, Gheorghe Cozorici (aflat la debut; un debut ratat) – până când filmul a fost oprit, pe motiv de „interpretare duşmănoasă". Malvina Urşianu a fost scoasă din cinematografie, fiind supusă ulterior demascării, la fel ca şi Milița Petraşcu şi Mihail Andricu. Demascarea s-a produs în faţa lucrătorilor din cinematografie şi a conducerii DGC şi a Studioului Bucureşti-Buftea (cu notabila excepţie a lui Paul Cornea). Problemele de „dosar" ale Malvinei Urşianu – era fiică de „moşieri" din Vâlcea (detaliu pe care nu îl mărturisise până atunci) – au atârnat greu într-o epocă în care mulţi artişti erau siliţi să-şi (re)scrie autobiografia. A fost pusă sub urmărire, reţinută şi închisă la penitenciarul Uranus din Bucureşti, unde a stat mai bine de câteva luni între 1958 şi 1959[3]. Paul Cornea, cel care devenise director general la Studioul Cinematografic Bucureşti

1. George Macovescu, *Jurnal*, vol. I (1952–1982), cuvânt înainte de Florin Constantiniu, notă asupra ediţiei şi note de Mioara Anton, Editura DominoR, Bucureşti, 2006, p. 44.

2. *Ibidem.*

3. Magda Mihăilescu, Malvina Urşianu, *op. cit.*, pp. 28–30.

în toamna lui 1958, avându-l în subordine pe scenaristul Paul Anghel, soțul Malvinei Urșianu, își amintește: „Am trecut printr-o poveste teribilă cu Malvina Urșianu. Fusese scoasă din cinematografie. Nu știu exact ce făcuse. Se spunea pe la colțuri – în limbajul epocii – că și ea «cârâise», nu vorbise pe placul regimului. De fapt, nu știu ce s-a întâmplat. În orice caz, trecuse printr-o ședință de demascare, la care eu am lipsit, pe motiv de boală. Era un pretext. Înainte de ședința de demascare a venit bietul Ion Florea, pe care eu îl luasem cu mine la Studio, ca director adjunct, și mi-a spus să vin, altminteri voi intra într-un mare bucluc. «Te-ai îmbolnăvit tocmai acum?» I-am spus că nu vin, că nu am ce să demasc. «Nu pot!» Până la urmă au demascat-o. Malvina Urșianu a ținut minte absența mea. Și Paul Anghel. Eu am avut niște necazuri, dar nu mari. M-au chemat superiorii, m-au întrebat de ce am lipsit. «Nu m-am simțit bine! » Până la urmă am scăpat."[1]

Paul Anghel și-a pierdut pentru un timp dreptul de semnătură, iar Malvina Urșianu a putut reveni în profesie și pe platourile de filmare abia după 1965 (adevăratul său debut a fost cu filmul *Gioconda fără surâs* – 1967–1968).

Investițiile din cinematografie

După Plenara din august 1953 s-a produs o reducere consistentă a cheltuielilor destinate marilor investiții, iar la ordinea zilei era sloganul privind „sarcina reducerii prețului de cost ca problemă centrală a producției" (inclusiv pentru producția cinematografică)[2]. Până în 1953 s-au definitivat mai multe proiecte pentru construirea de cinematografe în provincie, mai ales în capitalele fostelor județe. Spre exemplu, pentru

1. Interviu al autorului cu prof. Paul Cornea, 20 aprilie 2011.

2. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 9/1956, f. 32.

cinematograful orăşenesc din Bacău, Ministerul Culturii a decis să aloce – iar CSP a aprobat – nu mai puțin de 4,1–4,2 milioane de lei[1]. Însă, de la o lună la alta, devizul planului de investiții a fost redus: mai întâi la 1,1–2 milioane de lei, apoi la un milion şi, în cele din urmă, la doar 400 000 de lei; autoritățile locale au popularizat viitoarea construcție şi au evacuat alte instituții pentru a face loc noului cinematograf, acumulând astfel pretinse costuri de imagine în ochii oamenilor muncii, „electorale" îndeosebi (în contextul „alegerilor" locale din toamna lui 1953 pentru deputații Sfaturilor populare)[2]. Au fost amânate şi investițiile pentru clădirea proiectatei Arhive de Filme Cinematografice. Totuşi, în contextul de după aderarea la UNESCO (1955), dar şi din alte motive, autoritățile de la Bucureşti au căutat să ofere noi dovezi privind preocuparea de conservare a memoriei culturale, indiferent de forma în care se păstrează (pe peliculă, hârtie sau pe alt suport). Aproape în acelaşi timp au fost adoptate acte normative privind înființarea Fondului Arhivistic de Stat (prin Decretul nr. 353 din iulie 1957)[3], precum şi a Arhivei Naționale de Film (Arhiva de Filme Cinematografice); ordinul

1. *Ibidem*, dosar nr. 53/1954, f. 164.

2. Secretarul cu propaganda de la Bacău, Calimandri, inventaria costurile economice şi politice: „Vreau să ridic unele greutăți [*sic!*] ce le avem în legătură cu Ministerul Culturii. [...] Tovarăşii de la Cinematografie au venit cu un plan frumos, aprobat de Planificare, ca să construim un cinematograf... Noi ne-am bucurat, am evacuat pompierii, am evacuat o serie întreagă de instituții. Apoi tovarăşii au venit şi au spus că planul a fost redus... Vreau să vă spun că tovarăşii ne-au pus în situația că, în campania electorală, noi am prelucrat [tema privitoare la] construirea acestui cinematograf şi, mai mult, la *Confecția* am spus femeilor că va fi [un cinematograf cu] o cameră specială unde să-şi lase copiii"; ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 53/1954, f. 164; Notă cu sesizările făcute de secretarii cu problemele de propagandă şi agitație ai comitetelor regionale de partid la consfătuirea din 6–7 iulie 1954, la care a participat şi L. Răutu.

3. *Buletinul oficial*, anul VI, nr. 19, 26 iulie 1957, pp. 137–139.

ministrului Învățământului și Culturii privind crearea ANF prevedea că noua instituție colecționează, clasifică și conservă filmele și orice material în legătură cu producția de filme și istoricul filmului; efectuează împrumuturile și schimburile internaționale de filme cu arhivele din străinătate; pune la dispoziția cercetătorilor și a studiourilor materialele arhivei, necesare pentru documentare sau pentru producția de filme; primește și conservă toate filmele și materialele din domeniul cinematografiei de la producătorii și deținătorii lor din România, fiind singura instituție abilitată să le dețină și să le păstreze[1]. ANF a primit o clădire din cadrul fortului Jilava, iar la întemeiere avea 128 de filme de lung metraj (inclusiv cele naționalizate la 1948) și 20 000 de bobine de filme neidentificate. Există mai multe evaluări din care rezultă că cinematografia a fost arta în care comuniștii români au investit cel mai mult. Pe de altă parte, trebuie să existe nuanțări; nu întotdeauna aparatele și dispozitivele cinematografice achiziționate (mai ales din Uniunea Sovietică) erau de cea mai bună calitate. Același Paul Cornea – director general al Studioului cinematografic București între octombrie 1958 și martie 1965 – precizează faptul că: „Cei din fruntea Partidului aveau senzația că alocaseră foarte mulți bani pentru cinematografie. De fapt, au dat sume importante, mai ales pentru aparate importate din URSS, dar sovieticii ne-au trimis și echipamente moarte, cu uzură morală. Nu erau niște dispozitive de calitate. Dar eu eram naiv atunci. Pentru că invitam străinii la Buftea. Între alte obiective, erau și studiourile cinematografice. Și într-o zi a venit o delegație occidentală la noi – englezească, cred. A fost adusă chiar la Buftea. Între membrii delegației era cineva care se pricepea foarte bine la problemele tehnice. După ce a vizitat studiourile, mi-a spus foarte clar: «Acestea

1. *Scurt istoric ANF*; http://www.cncinema.abt.ro/ANF.aspx. Accesat la 27 septembrie 2010.

sunt echipamente vechi! Această aparatură, azi, are nevoie de mai multe lumini, de generatoare cu mult mai performante. Ce aveți voi sunt niște vechituri!»"[1]

Lica Gheorghiu: actrița-fiică de prim-secretar

George Macovescu a încercat timid să încurajeze o profesionalizare a cinematografiei autohtone şi a intrat în conflict în anii 1956–1957 cu Dinu Negreanu, un fel de întruchipare a regizorului diletant, un răsfățat al regimului, al primei perioade realist-socialiste, dominată de maniheism şi tezism. În anul 1956 s-a pus pentru prima dată mai serios problema schimburilor de experiență, a stagiilor de pregătire şi de specializare, cu precădere a regizorilor, inclusiv în țări occidentale, îndeosebi în Franța, unde deja exista o deschidere creată prin turneul Teatrului Național la Paris (v. *Supra* subcapitolul dedicat acestui subiect). Un document al SSC din mai 1956 – consemnând desfăşurările de la o şedință cu cineaştii – confirmă acest lucru: „În şedință s-a subliniat necesitatea întăririi muncii regizorilor şi a specializării acestora prin trimiterea lor în străinătate pe perioade mai îndelungate (5–6 luni) şi prin invitarea unor regizori străini care să ajute la realizarea unor filme româneşti."[2] În acest context, Dinu Negreanu a inițiat numeroase demersuri pentru a beneficia de privilegiul unui stagiu de perfecționare ca regizor în Occident. S-a lovit însă de opoziția lui G. Macovescu, care nota în anul 1957: „Am avut o lungă discuție cu regizorul Dinu Negreanu. Omul se încăpățânează să creadă că are talent. Şi... nu are. Se crede persecutat. Şi... nu e. Are 41 de ani, a stricat cinci filme şi vrea să fie încurajat, trimițându-l la Paris «să învețe», cum

1. Interviu al autorului cu prof. Paul Cornea, 20 aprilie 2011.

2. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă şi Agitație, dosar nr. 9/1956, f. 130.

spune el. Să învețe ce? Cum să mai strice și alte filme. Este surprinzător cum regimul creează condiții de plutire unui număr mare de impostori care profită, profită, profită..."[1] În cele din urmă, Dinu Negreanu avea să părăsească România democrat-populară, „raiul" comunist ilustrat în mai multe filme de-ale sale[2], preferând Occidentul „imperialist" și „militarist" sprijinitor al grupurilor de spioni, pe care îl înfățișase în pelicule-producții ideologice precum *Alarmă în munți* (1955)[3]. În anii 1970–1980, în sintezele de istorie a cinematografiei, numele lui D. Negreanu nu figura nici măcar în casetele tehnice ale filmelor din anii 1950, care înregistrau doar actorii și scenaristul[4].

Pe de altă parte, George Macovescu nu putea pleda în reuniuni internaționale pentru eliminarea cenzurii și deplina libertate a artistului, ci urma linia sovietică și a țărilor din Europa de Est care – în 1956, după Festivalul de Film de la Cannes – „înțelegea libertatea de creație doar în raport cu lupta popoarelor pentru construirea unei vieți mai bune"[5]; adică un eufemism pentru recunoașterea controlului de stat asupra cinematografiei. În schimb, la prima conferință de creație a cineaștilor din țările socialiste (12–18 decembrie 1957), G. Macovescu reabilita într-un fel pelicula *Directorul nostru*, dând-o ca exemplu – în referatul delegației române –

1. George Macovescu, *op. cit.*, p. 44.

2. Cei mai mulți colegi de breaslă îl descriu în culori întunecate în amintirile lor; o excepție: Ilie Gheorghe, „Când faci un lucru la timpul optim, totul îți reușește", în *Formula As*, nr. 752, 2007.

3. Dinu Negreanu, „Autocronică la «Alarmă în munți»", în *Film*, anul VI, nr. 2, februarie 1956, p. 16.

4. „Filmografia filmelor de ficțiune, 1949–1975", în Ion Cantacuzino, Manuela Gheorghiu [Cernat] (coordonatori), *op. cit.*, pp. 211–216.

5. George Macovescu, „Un limbaj comun. Declarațiile conducătorului delegației române la întâlnirea de la Paris", în *Film*, anul II, nr. 7, iulie 1956, p. 33.

pentru filmele dezirabile despre actualitate care se ocupă de „birocraţia din unele unităţi socialiste“[1].

Însă tot în timpul directoratului George Macovescu a început fulminanta ascensiune în viaţa artistică a Licăi Gheorghiu, probabil la intervenţia directă a prim-secretarului CC al PMR, decis să îndeplinească multe dintre capriciile fiicei sale favorite, inclusiv dorinţa de a deveni vedetă a cinematografiei autohtone[2]. Nu numai Gheorghiu-Dej a procedat astfel, ci şi alţi potentaţi comunişti de la vârful puterii sau/şi având influenţă asupra Direcţiei Cinematografiei, chiar dacă artista/artistul protejat(ă) nu a cunoscut traiectoria spectaculoasă de care a beneficiat Lica Gheorghiu. Malvina Urşianu întregeşte acest tablou care îi înfăţişează pe liderii comunişti – în relaţie cu lumea cinematografului – împrumutând şi perpetuând favoritismul, capriciile şi orgoliile artistice ale epocii burgheze, pe care alminteri le criticaseră cu înverşunare; privilegierea rudelor, nepotismul, distribuirea preferenţială în roluri principale a fiicelor, soţiilor etc. de demnitari ai PMR/PCR a continuat şi după 1948–1949. Regizoarea *Giocondei fără surâs* îşi aminteşte că prin 1957–1958: „Aurorei Cornu… îi destinasem un rol în *Vântul de martie*, dar nu a fost acceptată. Mi s-a recomandat o actriţă, talentată, nu neg, dar nepotrivită personajului. Era soţia unui demnitar al vremii. Directorul de atunci [George Macovescu?] m-a sfătuit: «Ia-o [în distribuţie], vin vremuri grele şi nu vei avea pe nimeni să te apere».“[3] Debutul Licăi Gheorghiu se produce la finele lui 1957, anul în care a

1. „Prima conferinţă de creaţie a cineaştilor din ţările socialiste. Referatul delegaţiei române prezentat de tovarăşul George Macovescu, directorul cinematografiei“, în *Film*, anul VII, nr. 1–2, 1958, p. 5.

2. Vezi A. Bârlădeanu şi C. Mănescu; Lavinia Betea, *Partea lor de adevăr. Alexandru Bârlădeanu despre Dej, Ceauşescu şi Iliescu. Convorbiri. Maurer şi lumea de ieri. Mărturii despre stalinizarea României. Convorbiri neterminate cu Corneliu Mănescu*, Editura Compania, Bucureşti, 2008, pp. 133 şi 500.

3. Magda Mihăilescu, Malvina Urşianu, *op. cit.*, p. 30.

fost distribuită în filmul *Erupția*, în regia lui Liviu Ciulei, avându-l ca scenarist pe de-acum titratul Petre Luscalov, cel care semnase și scenariul pentru filmul propagandistic *Alarmă în munți*. Era anul în care Gheorghiu-Dej lichidase ultima revoltă serioasă din partid împotriva sa, Iosif Chișinevschi și Miron Constantinescu fiind reduși la tăcere încă din vară[1]. Cultul personalității lui Gheorghiu-Dej a scăzut în intensitate sub presiune hrușciovistă, dar liderul comunist își promova fiica în mediul artistic fără să aibă prea multe scrupule. Încă din epocă – atunci când s-a vădit mediocritatea fiicei prim-secretarului PMR ca actriță – a început să circule în „folclorul" lumii cinematografiei celebra vorbă de duh: „Lica Gheorghiu nu e *talentată*, ci *tare-n-tată*".

Erupția – care a avut premiera la 30 decembrie 1957, de ziua Republicii – a fost o „comandă socială"; probabil că încă de la finele lui 1955 scenaristului Petre Luscalov – redactor-șef adjunct al redacției de scenarii din cadrul Centrului de producție Cinematografică București – i s-a cerut să întocmească un text despre viața petroliștilor, în cinstea aniversării a 100 de ani de când industria petroliferă s-a închegat în România. Din cauza condițiilor politice și a originilor sale sociale, Liviu Ciulei se remarcase până în 1957 doar ca scenograf și – mai rar – ca actor de film (de regulă în roluri de sabotor, chiabur etc.). Deși *Erupția* – debutul regizoral al lui Liviu Ciulei –, ca și *Valurile Dunării* (1959), este filmul unei personalități creatoare complexe, realizat cu profesionalism, pelicula are un mesaj propagandistic evident și face concesii însemnate puterii politice[2]. Pe scurt, în film era vorba despre

1. Dan Cătănuș, Alina Tudor [Pavelescu] (editori), *O destalinizare ratată. Culisele cazului Miron Constantinescu – Iosif Chișinevschi (1956–1961)*, postfață de Florin Constantiniu, Editura Elion, București, 2001.

2. Mircea Dumitrescu, *O privire critică asupra filmului românesc*, ediție critică și cuvânt înainte de Mona Mamulea, Editura Arania, Brașov, 2005, p. 54.

lipsa de productivitate a sondelor dintr-un orăşel care, prin eşecul industriei petroliere, ar fi riscat să intre în declin şi să fie părăsit de locuitorii săi. Doar echipa de petrolişti din jurul inginerului Andrei se încăpăţânează să nu abandoneze sondele şi continuă să foreze în căutarea petrolului. Acest grup de petrolişti temerari primeşte oportun sprijinul studentei Anca, venită din Bucureşti pentru practica de specialitate; astfel încurajaţi, sondorii vor fora până vor ajunge la un zăcământ însemnat de ţiţei[1]. Instanţele ideologice au dorit ca *Erupţia* să fie şi filmul colaborării dintre clase sociale, dintre muncitori şi intelectuali (Anca era interpretată de Lica Gheorghiu; în mod ironic, fiica lui Gheorghiu-Dej şi-a abandonat studiile universitare de economie începute în Uniunea Sovietică, periclitând chiar imaginea bună a tatălui său la Kremlin, şi a optat pentru o carieră cinematografică în România[2]).

Deocamdată nu dispunem de informaţii consistente din arhive privitoare la procesul decizional prin care se stabilea în epocă distribuţia în filmele cele mai importante. Ni s-a păstrat doar documentul din 8 mai 1956, deja citat, din care aflăm câteva date despre situaţia scenariilor proiectate să fie transpuse în film în anul următor: „Pentru producţia anului 1957 se află în curs de realizare un număr de scenarii printre care: *Vultur 101* de Nicolae Tăutu, *Puiu' Mamii* de Lucia Demetrius, *Fata plutaşului* de Mihail Davidoglu, *Erupţia* (*Viaţa petroliştilor*) de Petre Luscalov, trei scenarii despre *1907*, *Hada lui Vârnav* de Mihai Beniuc, *Telegramele* de Mircea Ştefănescu etc."[3] Probabil, atunci când distribuirea Licăi Gheorghiu

1. http://www.videofil.ro/film.php?id=2479. Accesat la 1 octombrie 2010.

2. Alexandru Bârlădeanu despre Dej, Ceauşescu şi Iliescu, în Lavinia Betea, *Partea lor de adevăr*, *ed. cit.*, p. 133; Lavinia Betea, „«Prinţesa roşie». Vedeta filmului românesc", în *Jurnalul naţional*, 16 februarie 2006.

3. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 9/1956, f. 130.

era deja un fapt, iar Petre Luscalov a simțit că prestigiul lui politic și profesional este în creștere, l-a atacat chiar pe George Macovescu, președintele DGC. O informare a Sectorului de Artă și Cinematografie din cadrul SSC, datată 14 iunie 1957, reflectă acuzațiile aduse conducerii DGC la consfătuirea de la Secția ideologică cu biroul organizației de bază al Studioului de filme artistice București: „Biroul organizației de bază a criticat aspru Direcția Generală a Cinematografiei și personal pe tov. Macovescu pentru slabul ajutor pe care-l dă Studioului. S-a arătat că nu știe să-și aleagă colaboratorii (I. Brătucu, directorul general adjunct, care nu se bucură deloc de autoritate și trece drept incompetent în probleme de cinematografie și fără calități de conducător. De asemenea, a fost criticat faptul că tov. Macovescu nu s-a apropiat de problemele concrete ale cinematografiei, privește întotdeauna lucrurile în roz. Tov. Petre Luscalov a arătat că tov. Macovescu nu duce o muncă de perspectivă în privința scenariilor, iar faptul că a aprobat intrarea în producție peste capul Studioului a scenariilor *Acul în carul cu fân* și *Inelul cu cap de șarpe* l-a calificat drept «o manifestare de cultivare a artei pentru artă» și [de] apolitism cras"[1]. Numai că o caracteristică a sfârșitului de deceniu șase a fost aceea că în orice moment acuzatorul se putea transforma în învinuit. Peste numai doi ani, în 1959, Petre Luscalov – care avea cel puțin două „păcate" ideologice: origini basarabene și un tată ce fusese căpitan în armata regală – va fi demis din funcția sa importantă din cauza acuzației de „îndrumare ideologică greșită"[2]. P. Luscalov va reapărea în prim-plan în 1963–1964, odată cu filmul *Pisica de mare*, al cărui co-scenarist a fost (împreună cu Vladimir Popescu-Doreanu[3], fiul fostului președinte al CpC).

1. *Ibidem*, dosar nr. 8/1957, f. 29.

2. Andrei Milca, „Petre Luscalov", în *Dicționarul general al literaturii române* (coordonator general: Eugen Simion), vol. IV, *L–O*, Academia Română–Editura Univers Enciclopedic, București, 2005, p. 152.

3. „Filmografia filmelor de ficțiune, 1949–1975", în I. Cantacuzino, M. Gheorghiu [Cernat] (coordonatori), *op. cit.*, p. 219.

Rolurile şi filmele în care a jucat Lica Gheorghiu, din 1957 până în 1965 – *Erupţia* (1957), *Avalanşa* (1959), *Soldaţi fără uniformă* (1961), *Lupeni '29* (1962), *Tudor* (1963) – ilustrează şi sunt în acord cu evoluţia orientării (inclusiv istoriografice) dominante a comuniştilor români în frunte cu tatăl său: dacă în anii 1950 şi în primii ani ai deceniului şapte, accentul cade pe aspectul social, pe lupta de clasă încă vizibilă, la mijlocul anilor 1960 deplasarea spre dimensiunea naţională, spre roluri întruchipând personaje ale istoriei moderne îşi face prezenţa din ce în ce mai mult. De altfel, odată cu *Tudor* – primul film istoric românesc pe ecran lat[1], după un scenariu de Mihnea Gheorghiu[2] – începe ceea ce s-a numit „epopeea naţională cinematografică". Semnificativ este şi faptul că personajul interpretat de Lica Gheorghiu în *Tudor* – Aristiţa Glogoveanu – nu aparţine clasei muncitoare, ci este o „femeie instruită şi sensibilă, plină de contradicţii, care, deşi înţelege forţa personalităţii şi superioritatea morală a lui Tudor asupra celor din jur, nu-şi poate birui prejudecăţile şi nu este în stare să se smulgă din mediul [aristocratic] căruia îi aparţine"[3]. Cu toate acestea, mai mulţi cercetători ai trecutului recent al cinematografiei continuă să considere şi producţiile din intervalul 1962–1965 drept creaţii „realist socialiste". Istoricul de film Mircea Dumitrescu a apreciat că atât *Lupeni '29*, cât şi *Tudor* sunt filme imorale: „*Lupeni '29* (1962), regia: Mircea Drăgan şi *Tudor* (1962), regia: Lucian Bratu, film care inaugurează programul penibil al «epopeii naţionale» [cinematografice] [...] sunt izbitor confecţionate după reţeta realismului socialist"[4]. Atât

1. *Cinema*, nr. 10, octombrie 1963, p. 34.

2. La acest text scriitorul a muncit îndelung; vezi Mihnea Gheorghiu, „Mai multă poezie şi luciditate", în *Film*, anul VI, nr. 11–12, noiembrie-decembrie 1956, p. 28.

3. Lica Gheorghiu, „Rolul meu preferat", în *Cinema*, nr. 2, 1963, p. 15.

4. Mircea Dumitrescu, *op. cit.*, p. 51. Alţi autori plasează cele două filme în anul 1963, luând în considerare data premierei, nu anul în care pelicula a fost finalizată.

Lupeni '29, cât şi *Tudor* au fost selecţionate în detrimentul altor filme pentru a reprezenta România comunistă la festivalurile internaţionale de film (Moscova, Buenos Aires). Lica Gheorghiu a făcut parte din distribuţii care au evoluat sub bagheta regizorală a unor mari creatori (Liviu Ciulei, Ion Popescu Gopo) şi în compania unor colegi de platou care erau de cele mai multe ori actori reputaţi: Liviu Ciulei însuşi, Forry Etterle, Colea Răutu, Sandu Sticlaru, Petre Gheorghiu, Ştefan Ciubotăraşu, George Calboreanu, Ilarion Ciobanu, Emanoil Petruţ, George Vraca, Geo Barton, Alexandru Giugaru, Florin Piersic, Titus Lapteş.

Scenariul filmului *Lupeni '29* a apărut în 1963 chiar cu prefaţa conformistă a directorului general al Studiourilor de la Buftea[1]. Paul Cornea rememorează împrejurările în care i s-a cerut atât preamărirea prestaţiei artistice a Licăi Gheorghiu, cât şi validarea calităţilor scenariului: „Este foarte greu astăzi să mai conving pe cineva că ce am făcut eu acolo are o explicaţie plauzibilă. Ce mi s-a cerut mie în acest caz al promovării filmului *Lupeni '29* era un lucru pe care cu foarte multă abilitate şi cu întregi strategii am reuşit să îl evit. Mi s-a cerut în primul rând o publicaţie pe care să o dedic Licăi Gheorghiu. Adică să spun explicit că volumul apare în onoarea «Tovarăşei Lica Gheorghiu, cea care» etc. etc. A fost o poveste foarte greu de înlăturat. M-am opus în fel şi chip şi nu am făcut-o. Pe urmă, în ceea ce priveşte conţinutul prefeţei la volumul *Lupeni '29*, care are şi sintagme precum «hidoşenia capitalismului», sincer, nu îmi aduc aminte dacă mi-au cerut să scriu aşa ceva cei de la Direcţia de Propagandă. Sau dacă le-am pus eu pe hârtie. Poate că am făcut-o eu. În orice caz, cu acest film despre Lupeni şi cu Lica Gheorghiu a fost o mare problemă şi foarte greu m-am descurcat. Chiar Lica Gheorghiu cerea rolurile de prim-plan. De fapt, nu le cerea ea direct.

1. Nicolae Ţic, Eugen Mandric, Mircea Drăgan, *Lupeni 29. Scenariu de film*, cuvânt înainte de Paul Cornea, Editura Meridiane, Bucureşti, 1963.

Oricum, nu mi le cerea mie direct. Avea o tovarăşă care lucra pentru ea la Comitetul Central al PMR; se numea Constanţa Beşcu şi activa la Secţia de Ştiinţă şi Cultură[1]. Iar Constanţa Beşcu avea această misiune: venea la noi şi ne transmitea cam ce rol avea să interpreteze Lica Gheorghiu."[2]

Steaua Licăi Gheorghiu începe să apună; declinul nu se produce brusc: din 1965 şi mai ales din 1968 numele ei este pomenit din ce în mai puţin, în contextul în care noul secretar general al PCR se delimitează de imaginea şi de stilul de conducere al lui Gheorghiu-Dej. Înainte de martie 1965, ca membru al Biroului Politic şi secretar al CC al PMR, Nicolae Ceauşescu fusese – potrivit lui Vladimir Tismăneanu – „un instrument obedient al ordinelor lui Dej, [care] participase din plin la construirea cultului acestuia, o adulase şi el pe Lica Gheorghiu ca vedetă de film, expertă în, spre a relua formularea lui Mihnea Gheorghiu, «joc interiorizat»"[3]. Imaginea ei supravieţuieşte, mai ales prin *Tudor*, care rămâne în topul celor mai vizionate filme artistice pentru mai mulţi ani. Semnificativ pentru amestecul de producţii ideologice – pelicule autentice este un Tabel din 13 noiembrie 1965 cu filmele „ce vor fi folosite în munca politică în regiunea Braşov" – la secţiunea „filme artistice" figurează în ordine: *Pădurea spânzuraţilor*; *Tudor*; *Lupeni '29*; *Setea*; *Neamul Şoimăreştilor*; *Străzile au amintiri*; *A fost prietenul meu*;

1. Constanţa Elena Beşcu a îndeplinit după 1955 funcţiile de şefă a Sectorului Artă din cadrul Secţiei de Ştiinţă şi Cultură şi şef-adjunct al Secţiei de Ştiinţă şi Cultură.

2. Interviu al autorului cu prof. Paul Cornea, 20 aprilie 2011.

3. Vladimir Tismăneanu, „Cum a fost posibil Ceauşescu. Povestea marii amăgiri naţionale", în *Despre comunism. Destinul unei religii politice*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2011, p. 214. *Cf.* „Retrospectiva filmului Tudor", în *Cinema*, nr. 1, 1963, p. 7. Cronica vorbeşte despre „marea capacitate de a-şi interioriza personajul ce a caracterizat-o pe Lica Gheorghiu".

La patru paşi de infinit.[1] Filmul artistic *Tudor* a beneficiat de un aflux în creştere spre cinematografe, precum şi de extinderea sălilor de proiecţie, inclusiv a celor deţinute de sindicate. În anul 1964, 335 de comitete ale sindicatelor dispuneau de aparate de proiecţie cinematografică. Într-un material documentar privind munca cultural-educativă desfăşurată de sindicate în intervalul 1960–1964 se menţionează că „numărul spectatorilor în anul 1963 s-a ridicat la cifra 14 436 000, iar în primele nouă luni ale anului 1964 la 10 328 355"[2]. În anii 1970, însă, Lica Gheorghiu era neglijată de publicaţiile de specialitate şi ignorată de lexicoanele de cinematografie[3]; suferea de obezitate, era depresivă şi nu mai ieşea practic din casă. Totuşi, datorită onorariilor obţinute pentru rolurile principale din filme, la care s-a adăugat şi influenţa covârşitoare a tatălui său, Lica Gheorghiu a acumulat o avere considerabilă: o vilă la Sinaia, mai multe tablouri din patrimoniul cultural (picturi semnate de Nicolae Grigorescu, Theodor Aman, Octav Băncilă), obiecte de artă decorativă, broderii rare, numeroase bijuterii, mobilier scump, blănuri extravagante pentru o ţară comunistă etc.[4]. Moartea Licăi Gheorghiu, la 15 martie 1987, a deschis drumul spre o complicată succesiune, în „rezolvarea" căreia s-au implicat şi structuri de la vârful Partidului Comunist.

1. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 3/1965, ff. 107–108.

2. *Ibidem*, dosar nr. 38/1964, ff. 87–88.

3. Numele Licăi Gheorghiu lipseşte şi din *Dicţionarul actorilor de film* (Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1977) realizat de Napoleon Toma Iancu.

4. ANIC, fond CC al PCR – Secţia Gospodăria de Partid, dosar nr. 11/1987, ff. 3 şi urm. Îi mulţumesc Damianei Oţoiu, care mi-a semnalat acest document.

Instrumentalizare şi cooptare

Titus Lapteş, actorul mai sus amintit – cunoscut mai ales ca actor de teatru – fusese arestat la finele lui 1949 împreună cu colegul său Ion Ulmeni de la Teatrul Naţional din Bucureşti – şi reţinut pentru ceva vreme de către organele de securitate „pentru cercetări" într-o anchetă penală[1]. Eugen Mandric şi Nicolae Ţic – scenariştii filmului *Lupeni '29* – apar în mai multe documente ca adversari ideologici ai guvernării Gheorghiu-Dej la momentul 1956, în contextul tulbure bine delimitat de *Raportul secret* al lui Hruşciov şi Revoluţia maghiară[2]. Lica Gheorghiu a jucat alături sau a interpretat în filme scrise de aceşti foşti indezirabili ai regimului represiv în fruntea căruia s-a aflat tatăl său. Nu este vorba (numai) de „reeducare" sau/şi oportunism din partea unor creatori. În primul rând, merită sesizată politica de cooptare a elitei artistice şi intelectuale operată de guvernanţii comunişti, indiferent dacă unii cineaşti fuseseră în trecut proscrişi. Aceşti artişti au fost recuperaţi şi cooptaţi în anii de „liberalizare" în contextul unei politici mai vaste a Partidului, care îşi schimba sursa de legitimare şi îi folosea pe creatori într-un scop legitimator. Cooptarea elitei artistice a mers în paralel cu un alt fenomen: instrumentalizarea prin intermediul filmului a valorilor şi sentimentelor naţionale. Conducerea partidului a început, mai ales din 1962–1963, să încurajeze intrarea în PMR a artiştilor, scenariştilor etc. Într-un bilanţ al Direcţiei de Propagandă şi Cultură pe anul 1962 era consemnată şi salutată primirea în partid a numeroase personalităţi din rândurile oamenilor de artă, cultură şi ştiinţă precum: Mihai Ralea, Corneliu Baba,

1 ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 99/1949, f. 47.

2. *Ibidem*, dosar nr. 17/1956, ff. 106–108; vezi şi Cristian Vasile, „PMR şi «domesticirea» tinerilor scriitori la sfârşitul anului 1956", în Doina Jela, Vladimir Tismăneanu (coordonatori), *op. cit.*, pp. 223–228.

Ion Jalea, Gheorghe Ionescu-Siseşti, Gheorghe Vrînceanu, Horia Hulubei, Costin Neninţescu, Eugen Bădărău ş.a.[1] Pe de altă parte, unii scenarişti reabilitaţi, precum Paul Anghel – care recapătă dreptul de semnătură[2] –, eşuează în mai puţin de un deceniu într-un pernicios protocronism[3].

Un alt caz, diferit prin anvergură intelectuală, este reprezentat de scriitorul Radu Cosaşu – socotit şi el element „periculos" în 1956[4], marxist autentic dar „eretic" din cauza susţinerii teoriei dinamitarde a „adevărului integral" –, care se va regăsi printre scenarişti în anii 1960 (v. *Cinci oameni la drum*, 1963). Numele său se află şi printre colaboratorii revistei „Cinema"[5]. Noua publicaţie – cu un aspect grafic total schimbat în comparaţie cu mohorâta şi cenuşia revistă *Film* – beneficiază de ilustraţii color şi de aportul unor redactori şi colaboratori prestigioşi: Petru Comarnescu, Paul Cornea, Eugen Schileru, Ecaterina Oproiu, S. Damian, Eugen Simion, Ov.S. Crohmălniceanu, ale căror texte au prea puţină legătură, poate chiar nici una, cu mesajul politic. Probabil, recuperarea unor scriitori nu s-a datorat *ideologilor* PMR/PCR. Între 1959 şi 1963 în conducerea Direcţiei/Consiliului Cinematografiei s-a aflat istoricul literar Paul Cornea, sub mandatul căruia încep tatonările pentru ecranizarea mai multor clasici ai literaturii (între aceştia, Liviu Rebreanu) – proces care continuă şi sub Mihnea Gheorghiu (preşedinte al Consiliului Cinematografiei între 1963 şi 1968). Filmul *Pădurea spânzuraţilor*,

---

1 ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 9/1962, f. 53.

2. Magda Mihăilescu, Malvina Urşianu, *op. cit.*, p. 29.

3. Alexandra Tomiţă, *O istorie „glorioasă". Dosarul protocronismului românesc*, Cartea Românească, Bucureşti, 2007, pp. 25 şi urm.

4. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 17/1956, ff. 106–108.

5. Vezi de exemplu Radu Cosaşu, „Ultimele 5 minute din viaţa Roninului", în *Cinema*, nr. 12, decembrie 1963, p. 9.

ecranizare după romanul omonim al lui Rebreanu în regia lui Liviu Ciulei, are premiera la Bucureşti, la 16 martie 1965, şi obţine marele premiu pentru regie la Cannes, în vara lui 1965, fiind primul succes românesc important – la nivel de lung metraj de ficţiune – la un prestigios festival internaţional[1]. *Răscoala*, o altă ecranizare, în regia lui Mircea Mureşan, are premiera în 1966.

Se produce şi o reevaluare critică a filmelor „staliniste", prosovietice: Manuela Gheorghiu vorbea în anii 1970 despre „nivelul primar de abordare estetică, precum şi viziunea eronată asupra istoriei [care] anulează deopotrivă [filme precum] *Nepoţii gornistului* (1953) şi *Răsare soarele* (1954)"[2], însă reconsiderarea acestor pelicule este vizibilă încă din ultimii ani ai lui Gheorghiu-Dej[3]. Aceste revizuiri au loc fără ca unul dintre scenariştii rămaşi în viaţă, Mihai Novicov – „interlocutorul ideologic" de altă dată –, să poată reacţiona cu fermitate.

Mihnea Gheorghiu este parte într-un alt tip de cooptare. Este vorba de o cooptare în înalta birocraţie culturală şi chiar în elita politică; cunoscutul scriitor şi traducător, fost redactor-şef la *Scânteia tineretului* între 1944 şi 1945, intrase într-un con de umbră mai ales din 1950. Asupra sa planase mai multă vreme stigmatul de *spion britanic*, din cauza căruia şi-a pierdut şi postul de profesor universitar pentru aproape cinci ani[4]. Chiar şi mai târziu, în primii doi ani ai deceniului

1. Mircea Dumitrescu, *op. cit.*, p. 54.

2. Manuela Gheorghiu [Cernat], *Filmul şi armele. Tema păcii şi a războiului în filmul european*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976, p. 233.

3. De fapt, încă de la finele lui 1957, G. Macovescu se delimita de seria *Nepoţilor gornistului*, negând celor două filme „spiritul revoluţionar"; George Macovescu, „Prima conferinţă de creaţie a cineaştilor din ţările socialiste. Referatul delegaţiei române", în *Film*, anul VII, nr. 1–2, 1958, p. 6.

4. Notă SSI privind pe prof. Mihnea Gheorghiu...; *România. Viaţa politică în documente. 1950*, ediţie de documente întocmită de Alesandru Duţu *et al.*, Arhivele Naţionale ale României, Bucureşti,

şapte, era privit cu rezerve la nivelul Direcţiei de Propagandă şi al Ministerului Culturii. Totuşi, din 1962 ascensiunea lui M. Gheorghiu nu mai poate fi oprită: având sprijinul lui Nicolae Ceauşescu[1], şeful Direcţiei Organizatorice într-o perioadă în care poziţiile lui Leonte Răutu nu mai erau atât de sigure[2], ajunge preşedinte al Consiliului cinematografiei din cadrul CSCA. Paul Cornea surprinde astfel revenirea lui Mihnea Gheorghiu în funcţii de decizie: „Din pricina suspiciunilor care planau asupra lui nu aveam voie să colaborăm cu Mihnea Gheorghiu. Eu am avut la un moment dat intenţia de a coopera cu el, însă Constanţa Crăciun m-a chemat şi m-a dojenit groaznic. Ei bine, peste un an de zile, Mihnea Gheorghiu a apărut ca preşedinte al Consiliului cinematografiei. Adică superiorul meu. Ceea ce era straniu. Fusese disculpat de «vinile» din trecut. Era bine instalat în funcţie. Din punct de vedere intelectual, era un om cu care puteam avea un comerţ de idei. Ca om, însă, era alunecos. Cu el am avut mai multe conflicte. A devenit clar că noi doi suntem ca două săbii într-o teacă. Eu aveam poziţii în răspăr cu ale sale. După ce vorbeam cu anumiţi regizori, aceştia se duceau şi la Mihnea Gheorghiu. El nu le spunea chiar aceleaşi lucruri, cred că nici nu îi plăceau regizorii agreaţi de mine. Aici a fost o chestiune

---

2002, pp. 165–169. *Cf.* „Mihnea Gheorghiu", în Dorina N. Rusu, *Membrii Academiei Române. Dicţionar*, ediţia a III-a, cu un cuvânt înainte de Eugen Simion, Editura Enciclopedică/Editura Academiei Române, 2003, p. 334.

1. După 1965, M. Gheorghiu ajunge membru supleant în CC al PCR, prim-vicepreşedinte al ASSP şi – în anii 1980 – adjunct al şefului Secţiei de Propagandă; *Membrii CC al PCR 1945–1989. Dicţionar*, autori: Liviu Marius Bejenaru *et al.*, CNSAS–Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2004, p. 292.

2. Dinamica epurărilor din 1958–1960 a afectat îndeosebi DPC şi mai puţin Direcţia Organizatorică; Vladimir Tismăneanu, Cristian Vasile, *Perfectul acrobat. Leonte Răutu, măştile răului*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2008, pp. 105–108.

umană, însă lucrul cel mai neplăcut era acela că Mihnea Gheorghiu a început să încurajeze la un moment dat bârfeala şi mărunta calomnie, în aşa fel încât în Studio s-a produs o adevărată răzmeriță. Şi chiar într-o şedință ținută în prezența lui Leonte Răutu, unde eram adunați mai toți din cinematografie, eu am izbucnit. Era o izbucnire pe care ar fi trebuit să mi-o reprim. Nu ştiam că Mihnea Gheorghiu are sprijinul unor şefi importanți din partid. Se spunea chiar că fusese teleghidat la cinematografie de Nicolae Ceauşescu în persoană. Ieşirea mea în fața lui L. Răutu şi a celorlalți a fost în van, a rămas fără consecințe. Iar Mihnea Gheorghiu a rămas pe poziții. Mie în schimb mi s-au descoperit cărțile de joc, ca să spun aşa."[1]

De fapt, deznodământul acestui conflict – care a căpătat şi conotații interetnice în „analizele" Securității (*românul* Mihnea Gheorghiu versus *evreul* Paul Cornea) – nu era greu de anticipat. Pe de o parte, Paul Cornea nu a dorit postul de director general al Studioului cinematografic şi cocheta de mult cu ideea demisiei. Pe de altă parte, din 1958–1960 a început un lent proces de omogenizare etnică în partid şi la vârful birocrației culturale soldat de regulă cu înlocuirea etnicilor evrei (şi maghiari) cu români. La diversele intrigi care îl vizau pe directorul general al Studioului cinematografic s-au adăugat învinuirile pe care le formula ministrul de Interne Alexandru Drăghici într-o notă din 26 iunie 1964; Paul Cornea era acuzat de poziții antipartinice, de contestarea politicii naționale şi de denigrare a conducătorilor PMR[2]. Potrivit notei, Paul Cornea „consideră că nu s-a putut afirma datorită [*sic!*]

1. Interviu al autorului cu prof. Paul Cornea, 20 aprilie 2011.

2. Nota nr. 207 privind unele aspecte din activitatea şi manifestările lui Paul Cornea, directorul general al Studioului cinematografic București; Teşu Solomovici, *Securitatea şi evreii. Despre călăi şi despre victime*, vol. I, prefață de acad. Răzvan Theodorescu, Editura Ziua, București, 2003, pp. 359–362.

faptului că este evreu, ceea ce reflectă, de fapt, părerea sa asupra felului cum este rezolvată problema națională în țara noastră: «Dacă nu aş fi evreu, aş putea să mă ridic în orice domeniu. Pe tărâmul activității culturale au mai rămas doar doi-trei evrei cu posturi de mare răspundere, şi eu sunt unul dintre aceştia...»"[1] În alte condiții şi în altă epocă, acest rechizitoriu i-ar fi atras lui Paul Cornea arestarea. În cele din urmă, în martie 1965, Paul Cornea – apelând şi la ajutorul lui G. Călinescu[2] – a obținut de la Constanța Crăciun, preşedinte al CSCA, aprobarea demisiei sale din fruntea Studioului cinematografic şi s-a retras în postul de profesor la Facultatea de Filologie din Bucureşti.

1. *Ibidem*, p. 361.

2. G. Călinescu se afla în spital, în stare gravă, fiind presat de diverse foruri politice şi culturale să termine volumul 2 din tratatul de *Istoria literaturii române*, al cărui principal redactor responsabil era. Paul Cornea era redactor responsabil adjunct, iar a invoca nevoia de timp pentru terminarea volumului era un bun pretext pentru demisia de la Studioul Bucureşti.

Înlesniri, înregimentare şi relaxare ideologică: artele plastice în deceniul şase şi începutul anilor 1960

Cadrul legislativ

Primii ani ai „dezgheţului" poststalinist aduc cu sine şi modificarea cadrului legislativ privind creaţia plastică şi regimul achiziţiilor publice. Decretul din 18 aprilie 1953 pentru reglementarea contractelor privitoare la achiziţia şi execuţia lucrărilor de artă plastică era menit, între altele, să contribuie şi la fidelizarea artiştilor plastici înregimentaţi, în condiţiile în care anumite instituţii de stat care contractaseră lucrări de artă întârziau achitarea onorariilor către plasticieni[1]. Fondul Plastic nu avea o evidenţă exactă a acestor contracte, iar în mediile artistice au apărut diverse controverse privitoare la cuantumul onorariilor, existând suspiciunea de favoritism. În acest context a fost adoptat decretul sus amintit, care stipula că instituţiile, întreprinderile şi organizaţiile de stat, cooperatiste şi obşteşti, cărora li se execută lucrări de artă de către artişti plastici sau care achiziţionează astfel de lucrări de la aceştia vor vira preţul stabilit în contract în contul Fondului Plastic al pictorilor şi sculptorilor. Legea – care recurgea la o discriminare, referindu-se doar la artiştii care erau membri ai UAP – obliga instituţiile să trimită contractele semnate cu artiştii către

1. *Buletinul oficial*, anul II, nr. 12, 18 aprilie 1953, p. 111.

Fondul Plastic în termen de trei zile de la încheiere. Onorariul prevăzut în contract era unul provizoriu, urmând ca – la definitivarea lucrării – FP să fixeze valoarea artistică şi preţul în conformitate cu tarifele aprobate de Comitetul pentru Artă[1]. Fondul Plastic, Întreprinderea de Stat „Decorativa" şi cooperativele autorizate de către Comitetul pentru Artă aveau în subordine comisii – numite cu avizul CpA – care se pronunţau atât asupra valorii artistice a lucrărilor, cât şi a preţului final până la suma medie din tariful de preţuri.

Pentru plăţile ce depăşeau sumele medii prevăzute în tarif se impunea obţinerea aprobării din partea Comitetului pentru Artă. Acelaşi regim se aplica şi lucrărilor de artă necesare expoziţiilor şi agitaţiei vizuale care erau executate de către atelierele Fondului Plastic[2], de I.S. „Decorativa" şi de cooperativele autorizate ale CpA. Instituţiile de stat puteau vira Fondului Plastic avansuri în contul contractelor încheiate cu artiştii plastici. La rândul său, Fondul Plastic le acorda artiştilor avansuri succesive în numerar, până la maximum 50% din valoarea contractului încheiat de aceştia cu instituţiile de stat. După mai puţin de trei ani, şi pentru a fi adaptată noilor prevederi fiscale, legea se modifica prin Decretul nr. 591 din 24 decembrie 1955 care în plus acorda o importanţă şi mai mare Fondului Plastic. Noul act normativ preciza că instituţiile, întreprinderile şi organizaţiile economice de stat trebuie să încheie contracte cu Fondul Plastic, nu direct cu artiştii plastici. Fondul Plastic executa contractele fie prin comenzi făcute direct artiştilor, fie prin achiziţionarea de lucrări corespunzătoare contractului, în ambele cazuri cu acordul beneficiarului[3]. De asemenea, creştea şi rolul Ministerului Culturii, succesorul

1. *Ibidem*.

2. Aceste ateliere puteau lucra pe o perioadă determinată şi cu colaboratori recrutaţi dintre membri ai UAP; *Buletinul oficial*, anul II, nr. 12, 18 aprilie 1953, p. 111.

3. *Ibidem*, anul IV, nr. 34, 24 decembrie 1953, p. 289.

CpA. Preţul lucrărilor de artă plastică executate de artişti pentru edituri, ziare, reviste şi alte publicaţii, în baza contractelor încheiate, va fi stabilit în cadrul tarifelor existente, de comisii de evaluare ale beneficiarilor, numite însă cu aprobarea Ministerului Culturii. Valoarea lucrărilor urma să fie achitată direct artiştilor de către beneficiari, cu obligaţia acestora din urmă de a reţine şi a vira Fondului Plastic taxele de 2%, potrivit art. 10 din Decretul nr. 294/1954[1].

Legislaţia privind artele plastice şi Fondul de susţinere a creatorilor din acest domeniu a avut darul să influenţeze şi dezvoltarea unor instituţii social-educaţionale, precum creşele de stat. Creşa a fost instituţia creată pentru prima dată în România prin Decretul nr. 343/1949, publicat în Buletinul Oficial nr. 54 din 20 august 1949, pentru organizarea şi funcţionarea Fondului Plastic al Pictorilor şi Sculptorilor din Republica Populară Română. Prin acest act normativ s-a prevăzut înfiinţarea creşelor în scopul asigurării condiţiilor favorabile pentru desfăşurarea muncii creatoare a artiştilor plastici, în vederea creării condiţiilor necesare pentru suplinirea îndeplinirii obligaţiilor părinteşti în creşterea, îngrijirea şi educarea copiilor (de la nou-născuţi până la copii cu vârsta de maximum trei ani)[2]. Legea a fost schimbată în 1954, însă la art. 3, lit. j, a păstrat referirea la organizarea de creşe. Decretul nr. 294/1954 pentru organizarea şi funcţionarea Fondului Plastic din RPR – care abroga Decretul nr. 343/1949 – prevedea că FP funcţionează pe lângă UAP şi sub supravegherea şi controlul Ministerului Culturii[3]. Fondul Plastic avea mai multe atribuţii: asigurarea condiţiilor necesare desfăşurării muncii creatoare, sprijinirea prin acordarea de împrumuturi şi ajutoare de creaţie, organizarea şi finanţarea deplasării artiştilor în vederea

1. *Ibidem*, p. 290.

2. *Ce este creşa*; http://www.uniuneacreselor.ro/despre-1.html. Accesat la 30 octombrie 2010.

3. *Buletinul oficial*, anul III, nr. 38, 9 august 1954, pp. 319–320.

documentării pe teren, înființarea de întreprinderi productive pentru fabricarea inventarului și materialelor de producție necesare artiștilor, procurarea atelierelor pentru artiști, organizarea de expoziții cu vânzare, întreținerea de: case de odihnă, azile pentru artiștii bătrâni, cantine, restaurante, grădinițe, urmărește aplicarea dispozițiilor legale în materia drepturilor de autor; acordarea de ajutoare și premii în cazurile de limită de vârstă, boală, pierdere a capacității de muncă; asigurarea asistenței medicale pentru artiști și familie, precum și trimiterea în stațiuni balneo-climaterice. În final, actul normativ stipula că Fondul Plastic poate acorda ajutor material tinerilor artiști talentați[1].

Legea din 1954 a fost modificată prin Decretul nr. 333 din 29 iulie 1958. Scopul Fondului Plastic era extins și includea sprijinirea membrilor în organizarea condițiilor lor de muncă[2]. Art. 3 era modificat prin adăugarea unei fraze în care era amintit în mod explicit în ce constă susținerea materială a Fondului Plastic: acordarea de împrumuturi și ajutoare pentru construirea, amenajarea și repartizarea de ateliere sau locuințe cu atelier, precum și orice alte mijloace pentru asigurarea condițiilor necesare muncii artistice (art. 3, lit. a). Finanțarea deplasărilor nu mai era condiționată de „documentarea pe teren" (sintagmă cumva uzată și de conotațiile jdanovist-heirupiste), ci viza orice tip de documentare (lit. b). Articolul 3, litera m, din Decretul nr. 294/1954 stipula că Fondul Plastic „acordă, conform normelor stabilite de Uniunea Artiștilor Plastici din RPR, ajutoare și pensii membrilor săi în cazurile de limită de vârstă, de boală și de pierdere a capacității de muncă, precum și în caz de deces al membrilor Fondului Plastic din RPR – ajutoare și pensii urmașilor acestora"[3].

1. *Ibidem*, p. 320.
2. *Ibidem*, anul VII, nr. 28, 29 iulie 1958, p. 220.
3. *Ibidem*, anul III, nr. 38, 9 august 1954, p. 320.

Articolul modificat în 1958 prevedea că Fondul Plastic acordă *în mod diferenţiat* ajutoare *materiale* şi pensii pentru limită de vârstă, precum şi ajutoare *materiale* şi pensii urmaşilor, *conform normelor ce se vor stabili de către Uniunea Artiştilor Plastici din RPR*" [*subl. n.*][1]. Normele nu erau deja stabilite, cum a fost cazul în 1954, ci urmau să fie fixate de conducerea uniunii şi ulterior aprobate de Direcţia de Propagandă şi Cultură. Instanţele politico-ideologice au cerut în mod expres schimbarea actului normativ în sensul înregimentării şi al reprimării mai lesnicioase a artiştilor recalcitranţi. Dacă art. 3, lit. n, în versiunea din 1954 stabilea că Fondul Plastic „asigură asistenţa medicală pentru *artiştii plastici* şi pentru membrii lor de familie, precum şi trimiterea membrilor Fondului Plastic din RPR în staţiunile balneo-climaterice"[2], peste patru ani textul legii renunţa la orice ambiguitate şi interzicea asistenţa medicală pentru *artiştii plastici care nu erau membri ai UAP şi ai FP*: „FP asigură asistenţa medicală pentru *membrii Fondului Plastic* şi membrilor lor de familie, precum şi trimiterea *membrilor Uniunii Artiştilor Plastici din RPR* în staţiunile balneo-climaterice [*subl. n.*]"[3].

„Verificarea"/epurarea membrilor UAP

Legea din 1954 nu insista asupra condiţiilor de apartenenţă la Fondul Plastic şi la UAP, menţionând la art. 4 doar că „sunt membri ai Fondului Plastic din Republica Populară Română numai membrii Uniunii Artiştilor Plastici din Republica Populară Română"[4]. Între timp, campaniile de demascare şi de epurare care au lovit şi lumea artistică au făcut necesare

1. *Ibidem*, anul VII, nr. 28, 29 iulie 1958, p. 220.
2. *Ibidem*, anul III, nr. 38, 9 august 1954, p. 320.
3. *Ibidem*, anul VII, nr. 28, 29 iulie 1958, pp. 220–221.
4. *Ibidem*, anul III, nr. 38, 9 august 1954, p. 320.

mai multe precizări cu caracter preventiv-punitiv. Chestiunea modificării legislației în ceea ce privește flexibilizarea condițiilor de expulzare din UAP s-a pus la finele lui 1957 și începutul anului 1958. Dintr-o minută a ședinței din 21 ianuarie 1958, ținută la Secția de Știință și Cultură a CC al PMR cu conducerea Uniunii Artiștilor Plastici, ședință la care au participat artiștii: Ion Jalea, noul președinte al UAP, Ion Irimescu, Alexandru Ciucurencu, Vasile Kazar, Anastase Anastasiu, secretari ai UAP și Marin Mihalache, director general al Direcției Artelor Plastice din MIC, aflăm că pe ordinea de zi s-a aflat și chestiunea *problemelor organizatorice ale UAP*: „în ce privește problemele organizatorice ale UAP, s-au stabilit următoarele: 1) este necesară îmbunătățirea conducerii filialelor din Or[așul] Stalin [Brașov], Sibiu, Timișoara, Baia Mare, Oradea. Conducerea UAP va delega din cadrul biroului executiv responsabili autorizați care să ajute conducerile filialelor în rezolvarea numeroaselor probleme: verificarea membrilor, antrenarea în creație a celor mai valoroși artiști, munca cu tineretul artistic etc. 2) Verificarea membrilor UAP pe întreaga țară a fost aprobată de către Comitetul executiv al UAP. În vederea realizării acestei acțiuni, conducerea UAP va înainta MIC proiectul de modificare a decretului privind funcționarea Fondului Plastic. 3) După terminarea acțiunii de verificare a membrilor UAP va impune acțiunea de pregătire a Congresului Artiștilor Plastici, care ar putea avea loc în toamna acestui an“[1].

Dintr-o informare privind problemele actuale ale creației plastice, emanată de la Secția de Știință și Cultură și datată 11 aprilie 1958, aflăm mai multe detalii despre motivațiile schimbării cadrului legislativ privind creația plastică și apartenența la uniunea de creatori. Documentul critica aspru și vechea conducere a UAP, în frunte cu Boris Caragea, înlăturat de

1. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 3/1958, ff. 11–12.

la preşedinţia uniunii de puţin timp: „În anii trecuţi, vechea conducere a UAP a comis greşeli serioase în ce priveşte primirea de noi membri. Au pătruns astfel în uniune multe elemente care nu sunt artişti plastici, ci meşteşugari (zugravi de firme, decoratori, artizani etc.), care au dus la creşterea exagerată a uniunii şi la cheltuirea nejustă a sumelor destinate creaţiei plastice. Pe de altă parte, multe din aceste elemente sunt şi necorespunzătoare din punct de vedere politic şi menţin în uniune o stare de spirit nesănătoasă. Comitetul UAP, pe baza recomandărilor ce i s-au făcut, a studiat această problemă şi a făcut propuneri de înlăturare a elementelor necorespunzătoare. În acest scop s-a înaintat un proiect de hotărâre pentru modificarea decretului de funcţionare a Fondului Plastic, care va uşura acţiunea de curăţire a uniunii."[1] Într-adevăr, în rândurile uniunii au fost acceptaţi şi membri care probabil nu se calificau pentru apartenenţa la o asemenea organizaţie[2]. Însă rechizitoriul ideologic al SSC era tendenţios, vizând şi intimidarea, epurarea şi demascarea unor artişti autentici, a unor creatori erau pe punctul de a se constitui în *şcoli* care să sfideze mai lesne metoda realismului socialist sau directivele tematice ale puterii politice. De altfel, percepţia unor artişti care au trăit epoca anilor 1950 este diferită: Boris Caragea este rememorat ca un creator loial regimului comunist, o „figură apocaliptică de

1. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 3/1958, f. 96.

2. Magda Cârneci scrie că unor oportunişti precum Constantin Baraschi li se adaugă „o mulţime de nou veniţi, oameni de partid sau simpli veleitari, amatori sau diletanţi câştigaţi la cauza «noii arte», dar mai ales a avantajelor materiale ale «artei pentru toţi», care vor îngroşa rapid rândurile Uniunii Artiştilor Plastici. Proveniţi adesea din rangurile inferioare ale Partidului Comunist, aparţinând uneori minorităţilor naţionale (maghiari, evrei, germani, ruşi), aceşti artişti de ultimă oră vor deţine adesea funcţii de răspundere, determinând şi pe această cale obedienţa întregii bresle artistice la directivele de partid"; *Artele plastice în România, 1945–1989*, Editura Meridiane, Bucureşti, 2000, p. 37.

înger luciferic" luând decizii tiranice care schimbă radical destinele colegilor de breaslă din subordine[1].

După toate probabilitățile, conducerea uniunii – comitetul UAP, în frunte cu sculptorul Ion Jalea – a supus spre aprobarea forurilor politico-ideologice un text legislativ mai blând în ceea ce privește condițiile de excludere a membrilor, însă cenzorii ideologici au modificat proiectul de act normativ. În cele din urmă, textul de lege din 1958 a stabilit că: „Membrii Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Populară Română sunt *de drept* [*subl. n.*] membri ai Fondului Plastic din Republica Populară Română. Cei care pierd calitatea de membri ai Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Populară Română pierd, în același timp, calitatea de membri ai Fondului Plastic din Republica Populară Română, dacă nu sunt menținuți în rândurile acestora din urmă." În plus, era introdus art. 41, care avea următorul cuprins: „De asemenea, pot fi membri ai Fondului Plastic din Republica Populară Română persoanele care, fără a fi membri ai Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Populară Română, activează pe tărâmul artelor plastice. Primirea ca membri ai Fondului Plastic din Republica Populară Română a celor prevăzuți în alineatul precedent sau menținerea ca membri ai acestui Fond a celor care nu mai au calitatea de membri ai Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Populară Română, dar îndeplinesc condiția prevăzută în alineatul precedent, se poate face de către Comitetul de conducere al Fondului Plastic din Republica Populară Română, cu avizul Biroului executiv al Comitetului de conducere al Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Populară Română."[2]

În anul 1954, calitatea de membru al Fondului Plastic se putea pierde doar în două situații: prin excluderea din UAP și

1. *Ibidem*, p. 32.
2. *Buletinul oficial*, anul VII, nr. 28, 29 iulie 1958, p. 221.

prin *neplata nemotivată* a cotizațiilor timp de trei luni consecutive[1]. În 1958, numărul situațiilor în care artiştii plastici erau pasibili de excludere a crescut: „Cei primiți sau menținuți ca membri potrivit articolului 41 pot pierde calitatea de membri ai Fondului Plastic din Republica Populară Română în următoarele cazuri: pentru lipsă îndelungată de activitate profesională sau nivel profesional necorespunzător; pentru săvârşirea de fapte grave incompatibile cu regulile de conviețuire socialistă; pentru neplata, *fără motivare temeinică* [*subl. n.*], a cotizațiilor timp de trei luni consecutive; pentru încălcarea gravă sau repetată a obligațiilor prevăzute în regulamentul de funcționare a Fondului Plastic din Republica Populară Română. Pierderea calității de membru al Fondului Plastic din Republica Populară Română se hotărăşte de către Comitetul de conducere al Fondului Plastic din Republica Populară Română. Hotărârea este executorie."[2] Pentru punerea în aplicare a Decretului nr. 333/1958, Uniunea Artiştilor Plastici era autorizată ca, prin comitetul de conducere, să revizuiască situația membrilor uniunii, ținând seama de criteriile stabilite atât prin Statutul UAP în forma adoptată la conferința din 20 octombrie 1950, cât şi prin Decretul nr. 294/1954[3].

Datorită unui alt document al SŞC – o informare din 31 martie 1959, semnată de Pavel Ţugui, cu privire la unele realizări obținute în activitatea Uniunii Artiştilor Plastici, un bilanț pe 1958 – aflăm şi care au fost rezultatele campaniei de verificare/epurare: „până în anul 1958, Uniunea Artiştilor Plastici cuprindea un număr de 1 700 de membri. Verificările efectuate în vara anului 1958 (pe baza apariției Decretului Marii Adunări Naționale privind modificarea HCM 249/1954), au permis conducerii Uniunii Artiştilor Plastici să ia măsuri

1. *Ibidem*, anul III, nr. 38, 9 august 1954, p. 320.
2. *Ibidem*, anul VII, nr. 28, 29 iulie 1958, p. 221.
3. *Ibidem*, pp. 221–222.

organizatorice. [...] Comitetul Uniunii Artiştilor Plastici a apreciat ca pozitivă munca depusă de Biroul Uniunii şi a aprobat acţiunea de verificare a membrilor săi. Astfel, au fost îndepărtate din Uniune elementele legionare, duşmănoase, afaceriste şi netalentate. În urma verificărilor, în Uniunea Artiştilor Plastici au rămas un număr de 687 membri (pictori, sculptori, graficieni, artişti, artişti decoratori şi critici de artă). Considerăm că în prezent un număr de cca 700 de artişti este încă prea mare... Restul de aproape 1 000 de oameni au fost trecuţi ca membri ai Fondului Plastic, care în urma unei noi verificări a exclus cca 300 elemente şi din rândul membrilor Fondului Plastic"[1]. Desfăşurări similare se produc în acest interval (1958–1959) şi în cadrul altor uniuni de creaţie; la Uniunea Scriitorilor mai mulţi membri sunt suspendaţi şi radiaţi, victime predilecte fiind traducătorii care nu au dat dovadă de „activism profesional"[2].

Ideologi versus *artişti recalcitranţi*

Este posibil ca acţiunea de verificare/epurare să fi fost declanşată pentru a da un avertisment acelor artişti care încercau să constituie *şcoli* (Alexandru Ciucurencu, dar nu numai) şi, în general, pentru a intimida spiritele mai independente. O astfel de ipoteză este sugerată de conţinutul informării din 11 aprilie 1958, deja amintită, privind problemele creaţiei plastice, în care instructorii SŞC constatau că noua conducere a UAP: „întâmpină dificultăţi din partea unor artişti plastici. Între membrii uniunii există spirit de grup, răfuieli personale, neîncredere reciprocă. Unii artişti tineri, în anul trecut, au devenit purtători de cuvânt ai unor răfuieli personale, alimentând

1. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 28/1959, ff. 116–117.

2. Ioana Macrea-Toma, *op. cit.*, p. 165, n. 395.

spiritul de revanşă şi de exclusivitate profesională, dând dovadă de lipsă de respect faţă de artiştii mai vârstnici şi creaţia lor. În ultimele luni, conducerea UAP a luat măsuri de combatere a acestor manifestări, pentru lichidarea spiritului de grup"[1]. Foarte probabil, documentul se referea la tinerii din jurul lui Alexandru Ciucurencu, precum şi la un grup din care făceau parte Virgil Almăşanu, Constantin Crăciun, Camilian Demetrescu.

În perioada „dezgheţului", folosindu-se şi de discursul oficial care pleda pentru recuperarea moştenirii artei populare[2], mai mulţi artişti tineri au căutat să se îndepărteze de limitele realismului socialist. O altă sursă de inspiraţie era pictura bisericească veche; editurile puteau publica, chiar dacă sporadic, albume cu picturile şi fescele bisericilor care se constituiau şi în monumente istorice[3]. Un referat semnat de Pavel Ţugui, datat 1 februarie 1958, cu privire la desfăşurarea manifestării intitulate *Luna culturii* (1–31 decembrie 1957) remarca faptul că, deşi la expoziţia interregională din Bucureşti căutările artistice ale tineretului s-au bazat îndeosebi pe izvoarele înaintate ale tradiţiei realiste, „se mai observă apariţia unor încercări nereuşite ale unor tineri, tendinţe arhaizante, de pictură «neobizantină» (Crăciun[4], V. Almăşanu, I. Biţan (Bitzan)) sau o viziune denaturată a realităţii (C. Piliuţă). Aceste manifestări au fost criticate în presă şi vor fi combătute în şedinţele de analiză a expoziţiei în cadrul Uniunii Artiştilor Plastici.

1. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 3/1958, f. 95.

2. *L'art populaire en Roumanie*, textes rédigés par le collectif scientifique du Musée d'Art Populaire de la RPR; ill. Dem Demetresco, Éditions de L'Institut Roumain pour les Relations Culturelles avec l'Etranger, Bucureşti, 1955.

3. Vezi *Voroneţ. Fresques des XV^e^ et XVI^e^ siècles*, photos en couleurs Dan Grigorescu, Editions en Langues Etrangères, Bucarest, 1959.

4. Constantin Crăciun.

Totodată, se vor lua măsuri pentru legarea mai strânsă a tinerilor artişti de viaţa din uzine şi şantiere, pentru intensificarea muncii ideologice în rândul acestora"[1].

O informare din 11 aprilie 1958 a aceleiaşi Secţii conduse de Pavel Ţugui revenea asupra frondei din rândurile tinerilor artişti şi a tendinţei „nocive" de constituire de şcoli în domeniul creaţiei plastice. Informarea Secţiei de Ştiinţă şi Cultură se pronunţa şi asupra rivalităţii dintre Alexandru Ciucurencu şi Corneliu Baba, luându-i partea celui din urmă: „dintre artele plastice, pictura este rămasă în urmă în ce priveşte oglindirea realităţii contemporane şi prezintă diferite fenomene negative. Mulţi pictori tineri îşi îndreaptă atenţia mai ales spre probleme de lumină şi culoare, spre decorativitate, spre arta monumentală, neglijând problema de bază a înfăţişării realiste a vieţii oamenilor muncii. În creaţia unor pictori tineri se resimt influenţa artei bizantine, care denaturează figura omului, precum şi o influenţă a artei impresioniste. Aceste manifestări au fost aspru criticate în presă, ca şi în dezbaterile cu artiştii plastici. [...] S-a remarcat tendinţa de a promova şi supralicita o anumită manieră în pictură, cea a pictorului Ciucurencu, excluzând alte tendinţe. Pictura lui Ciucurencu are multe calităţi, dar i s-au adus critici de către unii artişti (Irimescu, Baba etc.), deoarece pune pe prim-plan culoarea (verde, galben) şi lumina, iar figura omului nu totdeauna este deplin realizată. Orientarea unor tineri care nu au talentul şi măiestria necesară exclusiv spre pictura lui Ciucurencu nu este favorabilă creaţiei lor, deoarece preocupările excesive pentru lumină şi culoare duc la subaprecierea înfăţişării realiste a figurilor omeneşti, la superficialitate, ceea ce s-a observat la unele lucrări expuse. În plenară, unii vorbitori, discutând acest lucru, au arătat că trebuie combătut spiritul exclusivist în creaţie, subliniind spre exemplu valoarea picturii realiste a

1. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 3/1958, ff. 37–38.

lui C. Baba, care foloseşte mijloacele de exprimare clasice. [...] În rândul artiştilor plastici se discută mult problema tradiţiei şi inovaţiei. Unii artişti (I. Vlasiu, Camilian Demetrescu, C. Crăciun, V. Almăşanu) încearcă să teoretizeze crearea unui stil naţional în arta plastică, pe baza folosirii artei populare şi a vechii picturi bisericeşti. Acest grup de artişti a fost de mai multe ori criticat la Uniune şi în presă pentru concepţiile naţionaliste în artă. Sculptorul Vlasiu în cuvântul său de la plenară a susţinut idei profund greşite din punct de vedere ideologic, cu orientare naţionalist-gândiristă. (Şi în trecut Vlasiu a avut activitate şovină). Lipsurile existente în pictură se explică prin insuficienta situare şi trăire a artiştilor în contemporaneitate, prin nivelul ideologic scăzut al acestora. În ce priveşte sculptura şi grafica, ele fiind legate mai mult de comanda socială, orientarea este în general justă, iar tematica actuală ocupă un loc preponderent"[1].

Se impun câteva comentarii pe marginea documentului emis de Secţia de Ştiinţă şi Cultură. În primul rând, el confirmă presupunerile unor istorici privitoare la potenţarea tensiunilor dintre *şcoala Ciucurencu* şi *şcoala Corneliu Baba* de către oficialităţile politice, în scopul unei instrumentalizări mai lesnicioase a lumii artistice. De altfel, tehnica asmuţirii, a exploatării rivalităţilor din domeniul artistic nu a fost aplicată doar în cazul artelor plastice. Potrivit unor informaţii existente în volumul de amintiri al lui Petre Oprea (*Aşa i-am cunoscut*, Bucureşti, Editura Maiko, 1998), Alexandru Ciucurencu a fost exclus din partid în anul 1953 sub acuzaţia de formalism, fiind reprimit „în 1956 sau 1958"[2]. În absenţa unor

1. ANIC, fond CC al PCR – Secţia de Propagandă şi Agitaţie, dosar nr. 3/1958, ff. 93–94.

2. *Apud* Ioana Vlasiu, „Alexandru Ciucurencu între pictura pură şi ideologie. Despre un autoportret din 1954", în *Arta istoriei. Istoria artei. Academicianul Răzvan Theodorescu la 65 de ani*, Editura Enciclopedică, Bucureşti, [2004], p. 416.

date din arhive, pentru reintegrarea în PMR a pictorului Ciucurencu pare mai plauzibil anul 1956. Ioana Vlasiu a insistat în a analiza autoportretul lui Ciucurencu din 1954, pe care îl percepe ca fiind o expresie a adeziunii la ideologia epocii, cu renunțarea la ipostaza de artist în favoarea imaginii de om simplu, obișnuit[1], care cumva încearcă să se reabiliteze după mustrarea primită de la partid. Numai că instanțele ideologice revin asupra „dosarului" Ciucurencu în momentul 1958.

În al doilea rând, informarea din aprilie 1958 atestă prelungirea frondei pe care o reprezenta sculptorul Ion Vlasiu și grupul său de afini. Încă din anii 1956–1957, Ion Vlasiu a vorbit, în răspăr cu discursul oficial, despre o criză artistică, atrăgându-și atât criticile colegilor conformiști, dar mai ales dezaprobarea forurilor ideologice. Din perspectivă politică, Vlasiu se făcea vinovat de mai multe greșeli „ideologice". Cu puțin timp înainte de decesul lui Constantin Brâncuși, oficialitățile au permis evocarea sa în spațiul public, iar la Muzeul de Artă din București a fost deschisă o expoziție cu lucrările sale din țară. Ion Vlasiu însă nu a respectat consemnul oficial, care pleda pentru un discurs „echilibrat", care să includă și referiri la aspectele indezirabile ale operei (latura nonrealistă) și biografiei lui Brâncuși. Chiar *Scânteia* s-a sesizat, criticându-l pentru aprecierea entuziastă pe care a dat-o întregii creații brâncușiene[2]. Instructorii de la Secția de Știință și Cultură din subordinea lui Pavel Țugui îl denunțau pe I. Vlasiu, într-un document din 11 noiembrie 1957, invocând un articol de-al său publicat în numărul 3 din revista *Arta plastică*, în care Ion Vlasiu a susținut „lipsa de perspectivă a artei românești"[3]. Din fericire pentru creația plastică autentică, vântul restalinizator nu a durat mult. Totuși, documentul Secției ideologice

1. *Ibidem*, pp. 416–417.
2. Magda Cârneci, *op. cit.*, p. 48.
3. ANIC, fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosar nr. 5/1957, f. 121.

conținea şi propunerea de anihilare sau „domesticire", prin sugestia ca şi pictura să fie mai strâns legată de comanda socială, deci de indicațiile artistice şi ideologice ale puterii. Simplă coincidență sau nu, în acelaşi an 1958 Virgil Almăşanu şi Constantin Crăciun primeau spre realizare sarcina de a termina pictura Gării fluviale de la Galați, exemplu de pictură monumentală[1], în plus şi bine remunerată. Peste mai bine de un deceniu, criticul de artă Radu Bogdan avea să scrie că Virgil Almăşanu a fost printre puținii pictori ai generației sale care – deşi a rămas în atenție – şi-a urmat drumul cu deplină consecvență de viziune, iar conştiința lui de artist nu a cedat niciodată[2]. Aparent, şi alți tineri artişti au fost „domesticiți". O cronică plastică din anul 1960 care reflecta desfăşurările de la ultima plenară a artiştilor plastici consemna faptul că: „Mai mulți artişti tineri care au vorbit în cadrul dezbaterilor – I. Sălişteanu, I. Biţan, C. Crăciun – au arătat că tineretul se situează cu hotărâre pe pozițiile luptei pentru tabloul tematic, ceea ce justifică – în măsura în care vor fi depăşite unele confuzii şi actuala lipsă de experiență – cele mai bune speranțe de viitor."[3]

Reproşul adresat lui Alexandru Ciucurencu, care era de fapt o culpă atribuită de autoritățile ideologice mai mult decât de colegii de breaslă, acela că pune pe primul plan culoarea şi lumina, în detrimentul redării realiste a figurii omului nou, este simptomatică pentru sistemul comunist. Evident, a contat şi modul în care erau folosite cele două elemente; iar în cazul lui Al. Ciucurencu nu serveau în nici un fel „optimismul obligatoriu"

1. Ştefan Szőnyi, „Perspectivele dezvoltării picturii monumentale", în *Arta plastică*, anul 7, nr. 3, 1960, pp. 9–10. Virgil Almăşanu şi Constantin Crăciun, Triptic mural pentru Gara fluvială Galați, 1958 (http://www.virgilalmasanu.ro/biografie.html), accesat la 3 noiembrie 2010.

2. Radu Bogdan, „Virgil Almăşanu", în vol. *Reverii lucide*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976, pp. 96–97.

3. „O artă pentru mase", în *Arta plastică*, anul 7, nr. 2, 1960, p. 47.

din creația plastică, optimismul politic[1]. Nu este deloc de mirare că reprezentanții unui regim totalitar – un sistem închis și întunecat – nu agreau culoarea și lumina, pe care le califică – prin cenzorii ideologici – elemente subversive menite să umbrească figura omului nou, constructor al socialismului. De altfel, în 1948 își încetase existența, și din motive politice, *Lumină și culoare*, o revistă trimestrială de arte plastice care îi avea în comitetul de redacție pe Alexandru Rosetti și pe criticul de artă Ionel Jianu. Semnificativ este faptul că într-o epocă de deschidere, în 1966, Camilian Demetrescu reușea să tipărească un volum ce exprima de fapt mesajul artistic din 1957–1958 și care se intitula chiar *Culoarea*[2].

Pictura cu tematică istorică

Lucrarea lui C. Demetrescu a fost însă „marginalizată", deoarece artistul a părăsit România comunistă la scurt timp după publicare[3]. Celelalte sinteze de istorie a artei au încercat

1. Peste numai doi ani, Al. Ciucurencu era apreciat în revista oficială a UAP pentru lucrarea sa *1 Mai liber*, care sugerează „exuberanță și optimism autentic"; „O artă pentru mase", în *Arta plastică*, anul 7, nr. 2, 1960, p. 47. Dar Ciucurencu, spre deosebire de Baba, nu se mai regăsea în comitetul director al revistei.

2. Camilian Demetrescu, *Culoarea. Suflet și retină*, Editura Meridiane, București, 1966.

3. Într-un interviu, artistul dezvăluie și principale motive pentru care a ales emigrarea în Occident: „Pe la mijlocul anilor '60 am încercat un fel de democratizare a Uniunii Artiștilor Plastici, cu un grup de artiști, mai ales dintre elevii lui Ciucurencu – tentativă naivă, care a dat faliment, din motive ușor de bănuit; Partidul avea nevoie doar de «elită»...". „Elita" era reprezentată de artiștii cu vechi state în Partidul Comunist; *Interviu cu Camilian Demetrescu*; http://www.memoria.ro/?location=view_article&from_name=Interviuri+din+presa%2C+carti%2C+colectii+personale&from=bG9jYXRpb249YXJ0aWNsZXM%3D&cid=161&id=1161#.; accesat la 6 noiembrie 2010.

în mod forţat să demonstreze că pictura istorică de după 1944 prezintă elemente de continuitate cu cea de secol XIX şi cea interbelică[1]. Accentul care s-a pus în pictura/sculptura românească în special a anilor 1948–1960 pe zugrăvirea figurilor şi evenimentelor centrale din istoria Partidului Comunist şi a mişcării muncitoreşti prosovietice era rapid expediat în sintezele de istorie a artei tipărite în anii 1970 şi 1980. În 1986, istoricul de artă Gheorghe Cosma recurgea la o următoarea frază eufemistică, acoperindu-se şi cu argumentul autorităţii reprezentate de G. Călinescu: „În prima etapă (1948–1956), când se conturează elementele constitutive ale culturii artistice contemporane, pictura istorică răspunde acum unor experienţe inedite de trăire în actualitate, unor nevoi etice ale prezentului, care să releve filonul de trăire morală, acea putere de dăruire «de o legiuinţă lăuntrică" – după expresia lui G. Călinescu – ce atestă perenitatea, unitatea, personalitatea etnică şi spirituală a neamului nostru. Reluarea tematicii istorice, încă din primii ani de la 1948 încoace, s-a impus ca un imperativ major al artei contemporane, din optica unei societăţi care îşi construia noile sale idealuri. Idealuri promovate pe criterii sociale şi etice, fundamentate pe o înţelegere ştiinţifică a istoriei din perspectiva dialecticii progresului social, care au condus la o mai largă deschidere a problematicii picturii istorice în ilustrarea *epopeii naţionale* [*subl. n.*]. Revelând în esenţă rolul creator al *maselor poporului* [*subl. n.*], pictura istorică este acum în măsură să contribuie la evocarea unor aspecte inedite din istoria luptelor sociale ale ţărănimii şi ale mişcării muncitoreşti…"[2].

Se impun câteva observaţii privind acest discurs istoriografic. În primul rând, *epopeea* în imagini avea, de fapt, o

1. Gheorghe Cosma, *Pictura istorică românească*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1986, pp. 88 şi urm.

2. *Ibidem*, p. 91.

tentă internaționalistă și era presărată cu „versuri" privitoare la lupta de clasă și cu referințe la eroi comuniști prosovietici (când sculpturile sau tablourile nu îi înfățișau chiar pe liderii comuniști sovietici; de la Boris Caragea, M.H. Maxy până la Ștefan Szőnyi[1], artiștii din România l-au zugrăvit pe V.I. Lenin). Retorica criticii de artă a anilor 1950 nu privilegia sub nici o formă sintagma *masele poporului*, ci se referea la masele *populare*, o formulă diluată – dezbrăcată de orice haină națională –, care viza atât sublinierea caracterului social, cât și universalismul ideologiei comuniste ce transcende frontierele etnice. *Masele poporului* apar spre sfârșitul anilor 1970, în plină epocă Ceaușescu, iar istoricul de artă o preia și o transpune inadecvat cu 30 de ani în urmă. Însă chiar Gheorghe Cosma simte nevoia să facă unele nuanțări, referindu-se la anumite lucrări plastice cu tematică social-istorică din perioada 1948–1956/1957, care ar fi în opinia sa „adeseori limitate la o viziune ilustrativă, o însemnată cantitate dintre ele rămânând la stadiul unor mărturii de epocă. Sub imperativul urgențelor sociale din acei ani, o parte dintre artiști acuzau lipsa de experiență plastică în atacarea unor ample pânze cu serioase probleme tematice. A fost momentul când nu s-a înțeles în suficientă măsură că pictura istorică nu presupune doar un efort de reconstituire documentară a unor episoade și evenimente ale trecutului, ci implică inerent o înțelegere cuprinzătoare a fenomenelor, un efort de generalizare pentru a surprinde esențialul"[2]. Însă continuarea este dezamăgitoare: „În anii '60, când artiștii ajung la o înțelegere mai complexă și mai nuanțată a conceptului de artă militantă, de finalitate socială, în consonanță cu progresele generale ale culturii românești, se tinde și la o adâncire a problematicii picturii istorice."[3]

1. Vezi Ștefan Szőnyi, *Octombrie* [1917].
2. Gheorghe Cosma, *op. cit.*, pp. 97–98.
3. *Ibidem*, p. 102.

Prin urmare, reflectând asupra cauzelor care au provocat creaţii plastice de o calitate îndoielnică, accentul cercetătorului cade în mod conformist pe presupusa incapacitate a artiştilor din anii 1950, nu pe politica cenzorială din domeniul artistic în anii „obsedantului deceniu"[1].

Ce era cu adevărat relevant rămânea nesemnalat. Un singur exemplu. Cu ocazia expoziţiei comemorative din 1957 dedicată momentului răscoalei din 1907, tinerii pictori Virgil Almăşanu, Ion Biţan, Constantin Crăciun şi Paul Gherasim au propus o viziune diferită a genului picturii istorice: tablourile lor vădeau un realism de factură neobizantină şi un arhaism stilistic care a deranjat oficialitatea şi a generat cronici plastice şi politice de dezaprobare[2]. Cu excepţia lui Paul Gherasim (cu a sa pictură mai încifrată şi rafinată[3]), ceilalţi trei tineri pictori au fost incriminaţi şi în documentele interne de partid emanate de la *Agitprop*, nu doar în presa oficială.

Poziţia oficială faţă de C. Brâncuşi

Potrivit unor informaţii, după 1945, prin diverşi intermediari, autorităţile de la Bucureşti au încercat o apropiere de Constantin Brâncuşi, existând o disponibilitate pentru achiziţionarea unor lucrări plastice ale artistului pentru Muzeul de Artă din Bucureşti[4]. În anii stalinismului integral, mai ales între 1949 şi 1952, despre operele lui Brâncuşi se afirma constant pe canale oficiale că „nu mai au nimic comun

1. Gh. Cosma a trăit epoca respectivă şi a semnat cronici în revista editată de UAP; vezi I. Molnar, Gheorghe Cosma, „Unele probleme ale afişului contemporan", în *Arta plastică*, anul 7, nr. 6, 1960, pp. 18–20.

2. Magda Cârneci, *op. cit.*, p. 57.

3. Radu Bogdan, „Paul Gherasim", în *Reverii lucide*..., pp. 94–95.

4. Alexandru Buican, *Brâncuşi. O biografie*, Editura Artemis, Bucureşti, 2006, p. 503.

cu specificul țării sale", iar *Coloana fără sfârșit* de la Târgu Jiu a fost în pericol de a fi demolată în primăvara anului 1951[1]. Un subiect controversat în istoriografia română este momentul respingerii de către oficialitățile comuniste a donației făcute de C. Brâncuși. În 1998, când scrie despre raporturile lui Brâncuși cu puterea comunistă de la București, istoricul de artă Barbu Brezianu face următoarele precizări despre jignirile aduse sculptorului aflat la Paris, începând cu „încercarea neizbutită a primarului din Târgu Jiu, care a vrut să-i doboare *Coloana* pentru a fi topită – sau cu ofensele aduse în presă [...] și sfârșind bănuim cu respingerea donației lucrărilor aflate în atelierul Impasse Ronsin – ofertă adresată probabil Academiei RPR, neacceptată însă, pesemne din pricina referatului negativ întocmit de fostul subinginer de poduri și șosele Mihail Roller..."[2]

Mai multe lucrări și articole consemnează faptul că un număr important de creații aparținând lui Brâncuși, pe care acesta le-a lăsat (sau intenționa să le lase) moștenire României prin testament (la începutul deceniului șase), probabil împreună cu tot ce se afla în atelierul său din Impasse Ronsin, au ajuns la Muzeul Național de Artă din Paris, din cauza refuzului guvernului comunist de la București de a-i accepta operele. Instanțele politico-ideologice au categorisit aceste opere – mai ales pe cele realizate după stabilirea în Occident – drept lucrări ale formalismului burghez cosmopolit, silind atât Academia RPR, cât și pe istoricii de artă să adopte o poziție asemănătoare. Cu timpul, percepția oficială s-a nuanțat. Pavel Țugui, care se consideră martor și participant la *inițierea* și *desfășurarea* evenimentelor artistice brâncușiene din perioada

1. Pavel Țugui, *Dosarul Brâncuși*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001, p. 65.

2. Barbu Brezianu, *Brâncuși în România*, Editura All, București, 1998, p. 12; vezi comentariile și nuanțele lui Pavel Țugui, *Dosarul Brâncuși*, pp. 36 și urm.

1954–1957, ce au culminat în decembrie 1956 cu deschiderea Expoziţiei retrospective Constantin Brâncuşi la Muzeul de Artă din Bucureşti, menţionează faptul că în decembrie 1953 a avut loc la Ministerul Culturii o întâlnire între conducerea departamentului şi câţiva importanţi artişti (Camil Ressu, Boris Caragea, Ion Jalea, Iosif Iser, M.H. Maxy) pentru a întocmi o evidenţă a creaţiilor plastice brâncuşiene în vederea preconizatei celebrări a lui Brâncuşi la 80 de ani de viaţă (în 1956)[1]. P. Ţugui susţine că s-a luat atunci în calcul şi posibilitatea de a apela la bunăvoinţa autorului sau la unele muzee din străinătate şi că lui Camil Ressu i s-a propus să-i scrie lui Constantin Brâncuşi.

În decembrie 1956, la Muzeul de Artă al RPR din Bucureşti s-a deschis o expoziţie personală Brâncuşi (precedată de o expoziţie omagială Brâncuşi în august 1956, la Muzeul de Artă din Craiova)[2]. În presa culturală – *Contemporanul*, *Arta*, *Tânărul scriitor* etc. – se putea vorbi în favorabil despre Brâncuşi. Era o perioadă de destindere, de încercare de cucerire a unor segmente ale exilului românesc, în special din Franţa (de exemplu şi turneul Teatrului Naţional la Paris[3]). La 20 martie 1957, necrologul publicat în *Scânteia* se abţine de la orice remarcă denigratoare la adresa marelui sculptor dispărut, ba chiar îl recuperează pe Brâncuşi pentru cauza luptei maselor populare, prin referinţa la faptul că „în 1907, anul răscoalelor ţărăneşti, el a expus la «Tinerimea artistică» o lucrare intitulată *Fiul câmpului*"[4]. Singurul element critic – formulat timid şi atenuat – era acela că, în timp, lucrările lui Constantin Brâncuşi din seria „Păsări măiastre" (şi cele înrudite) au devenit mai abstracte. Dar lupta contra abstractismului

1. Pavel Ţugui, *Dosarul Brâncuşi*, pp. 5 şi 70–71.
2. *Ibidem*, p. 78.
3. Vezi *Supra*, capitolul „Aspecte ale politicii culturale în domeniul teatral".
4. „Constantin Brâncuşi", în *Scânteia*, nr. 3859, 20 martie 1957, p. 4.

nu era o dimensiune cenzorială aplicată în mod particular creației brâncușiene, ci exprima o orientare ideologică restrictivă specifică spațiului comunist românesc (în contrast cu situația din Cehoslovacia, Polonia și Iugoslavia, unde supervizorii ideologici ai culturii din anii 1957–1958 au acordat artiștilor permisiunea de a se orienta spre abstracție și spre avangarda postbelică internațională)[1].

Cu toate acestea, există și o anumită deschidere; statul român a reluat participarea la Bienala de la Veneția în 1956. În anul 1960, Jules Perahim – reprezentant al României la Bienală – nota în revista de profil faptul că: „ultima retrospectivă [de la Bienala de la Veneția], cu adevărat singura care merita să fie organizată, este cea închinată lui Brâncuși. Nu vreau să discut, în aceste rânduri, părerea mea personală asupra fenomenului Brâncuși. Un lucru este însă cert: [acela] că, pe plan internațional, Brâncuși este creator de școală"[2]. Cu toate acestea, abia după 1964–1965 lui Constantin Brâncuși i se pot dedica lucrări de mai mare amploare conținând revizuiri semnificative față de retorica politizată prezentă în sintezele de istoria artei de la începutul deceniului șase[3].

1. Magda Cârneci, *op. cit.*, pp. 57–58.

2. Jules Perahim, „A XXX-a Bienală de la Veneția", în *Arta plastică*, anul 7, nr. 4, 1960, p. 39.

3. G. Oprescu, *Brâncuși*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1964; *Brâncuși*, album fotografic de Nicolae Săndulescu, cuvânt înainte de Geo Bogza, Editura Meridiane, București, 1965; Mircea Deac, *Constantin Brâncuși*, Editura Meridiane, București, 1966; V.G. Paleolog, *Tinerețea lui Brâncuși*, cuvânt înainte de Petru Comarnescu, Editura Tineretului, București, 1967; Petre Pandrea, *Brâncuși. Amintiri și exegeze*, Editura Meridiane, București, 1967 etc.

Considerații finale

Vom încerca în cele ce urmează să trecem în revistă câțiva dintre factorii care pot explica evoluția diferită a României, din punct de vedere ideologic, cultural-ideologic mai bine zis, evoluție care nu a inclus dezvoltarea unei mișcări reformiste similare cu Cercul Petőfi de la Budapesta, care într-un fel a stat la originea Revoluției maghiare din 1956, și cu Primăvara de la Praga din 1968. Ne vom raporta îndeosebi la cazul Cehoslovaciei și la diferențele care au existat, mai ales la nivelul mediului intelectual, cu precădere în rândurile filozofilor și scriitorilor, și mai puțin la nivelul birocrației de partid.

De ce această alegere – adică o concentrare asupra filozofilor și scriitorilor? Pentru că, urmărind analizele oferite de istorici și politologi precum Vladimir V. Kusin[1] și alți cercetători care au scris despre originile intelectuale ale Primăverii de la Praga, rezultă că dialogul, comunicarea dintre filozofi și scriitori – în cazul cehoslovac – a fost de o însemnătate majoră pentru cristalizarea unui anumit discurs, echivalând cu un impuls reformist și cu un demers de reformare din interior a socialismului de stat, a socialismului de tip (neo)stalinist. În Cehoslovacia, Ivan Svitak și Karel Kosik s-au remarcat încă de la sfârșitul anilor 1950 prin pledoaria lor pentru o renaștere, pentru o reînnoire a filozofiei, prin critica la care au supus inerția, birocrația și prin alte idei reformiste, fapte ce le-au

1. Vladimir V. Kusin, *The Intellectual Origins of the Prague Spring*, Cambridge University Press, Cambridge, 1971.

atras încă din epocă etichetele de revizionişti şi deviaţionişti. Tot acest discurs a avut impact, i-a influenţat şi pe scriitori; şi aici avem de-a face cu o particularitate a culturii cehe, cehoslovace, înclinaţia, apropierea de filozofie, tendinţa mai accentuată spre abstractizare, spre speculaţie (care s-a vădit prin interesul manifestat pentru *tânărul Marx*, pentru scrierile de tinereţe ale lui Marx puse oarecum în contrast cu tezele staliniste şi neostaliniste); or, aceste tendinţe au fost mai puţin dezvoltate în România, unde un promiţător filozof şi sociolog al anilor 1940, precum Constantin Ionescu Gulian[1], se dovedeşte cât se poate de steril, de „pe linie" şi dogmatic în anii 1950 şi 1960[2]. S-a spus chiar că, până la un punct, scriitorii cehoslovaci sunt şi filozofi şi că datorită unei evoluţii istorice specifice, mai ales pentru Cehia începând din secolul al XVII-lea, lupta prin intermediul ideilor, prin cuvinte, a fost mai importantă decât bătălia propriu-zisă sau acţiunea violentă.

Pe lângă aceste diferenţe – mai degrabă de natură culturală, cultural-istorică – sunt şi deosebiri care privesc evoluţia politică, ideologică, mai ales din perioada interbelică. Dacă în Cehoslovacia, avem o stângă puternică, chiar un partid comunist care atinge procente importante, în România lucrurile sunt diferite, există o percepţie şi o realitate a unei exteme stângi străine de interesele româneşti. Iar contribuţia (culturală, ideologică, teoretică) pe care o puteau aduce social-democraţii români, odată topiţi în rândurile Partidului Comunist, dacă există, a fost, credem, insignifiantă. Şi aici nu este vorba de (sau doar de) Ştefan Voitec şi Lothar Rădăceanu, ci mai ales de scriitorii şi ziariştii din zona social-democrată – Ştefan

1. Constantin Ionescu Gulian, *Introducere în etica nouă*, Editura de Stat, Bucureşti, 1946; *idem*, *Introducere în sociologia culturii*, Editura de Stat, Bucureşti, 1947.

2. Recent, a fost comparat cu M. Roller; vezi Vladimir Tismăneanu, „Un Roller al filozofiei: Constantin Ionescu Gulian", în *Evenimentul zilei*, miercuri, 22 septembrie 2010, p. 14.

Tita și Ion Pas, de exemplu[1]. De ce sunt relevante aceste două exemple? Pentru că înainte de (și imediat după) unificarea celor două partide (PCR și PSD, la sfârșit de februarie 1948), cei doi, dar mai ales primul, sunt supuși unui bombardament ideologic susținut, care se vădește în documentele interne ale Partidului Comunist, în documentele secției de propagandă și agitație. Sigur, cei doi ocupau poziții-cheie la nivelul Ministerului Artelor (ministru și secretar general), iar toată această retorică agresivă trebuie circumscrisă atât discursului general comunist despre pericolul pe care îl reprezintă existența unui partid social-democrat pentru unitatea ideologică a clasei muncitoare, cât și dorinței de a controla exclusiv zona culturii, zona teatrelor, de unde trebuiau eliminate primejdia de a se strecura piese, reprezentări cu caracter „reformist", precum și primejdia unui altfel de discurs cultural – despre Marx, de exemplu, altul decât cel trecut prin grila stalinistă. Ei bine, până la urmă, cei doi scriitori, ca și alte vârfuri ale intelectualității foste social-democrate, se vor integra în *establishment*-ul cultural – Ion Pas chiar ca ministru adjunct al Culturii, în 1956 – și nu vor oferi la sfârșitul anilor 1950 și în anii 1960 o alternativă ideologică, un discurs reformist în sensul unei destalinizări reale, limitându-se la publicarea unor romane pentru copii sau de evocare a atmosferei culturale.

Oarecum paradoxal, un discurs care poate fi calificat drept antibirocratic, un discurs acid împotriva birocrației comuniste, se vădește la Eduard Mezincescu, chiar succesorul lui Ion Pas la conducerea ministerului Artelor, ales tocmai pentru a menține „ortodoxia" ideologică. El semnează în 1955, este adevărat, sub pseudonimul Gheorghe Dorin, un scenariu de film,

1. Am abordat această problematică și cu alte ocazii; vezi Cristian Vasile, „1968 Romania: Intellectuals and the Failure of Reform", în Vladimir Tismaneanu (ed.), *Promises of 1968: Crisis, Illusions, and Utopia*, Central European University Press, Budapesta, New York, 2010, pp. 241–253.

intitulat *Directorul nostru*, o critică – chiar dacă timidă şi într-o perioadă de destindere – a birocraţiei oficiale. Filmul nici nu a mai rulat după ce s-a bucurat iniţial de succes la public. Şi aş spune că şi la acest capitol deosebirea de Cehoslovacia este la fel de frapantă, pentru că în afară de *Reconstituirea* şi poate de alte două filme, cinematografia românească – la nivelul filmului de actualitate – nu se poate compara cu cea cehoslovacă, unde această lume a regizorilor şi o întreagă mişcare artistică exprimă ideea de schimbare şi sfidează cenzura, propaganda şi agitaţia de la Praga şi Bratislava. Iar această sfidare – în cazul Cehoslovaciei – se manifestă şi pe alt plan, la nivel filozofic, tehnic şi ştiinţific. În anii 1960 a funcţionat la Praga o echipă interdisciplinară condusă de filozoful Radovan Richta care s-a pronunţat în legătură cu provocările revoluţiei tehnico-ştiinţifice, insistând asupra faptului că realităţile lumii moderne nu pot fi controlate prin metode de forţă ale puterii politice, sugerând şi că Direcţia de Propagandă şi Agitaţie nu este atotputernică. Deşi cartea lui Radovan Richta s-a tradus şi în limba română[1], ea nu a avut un impact semnificativ.

Ce se întâmplă în cazul românesc? Există o dominaţie a lui Leonte Răutu şi a direcţiei conduse de el, Direcţia de Propagandă şi Cultură, există mai multe valuri de demascări, publice sau nu, care înfricoşează cea mai mare parte a artiştilor şi intelectualilor; iar aceste demascări – aspect important – îi vizează inclusiv pe filozofii şi scriitorii privilegiaţi, aparent total ataşaţi regimului (lui C. Ionescu Gulian i se va reproşa în permanenţă opera de tinereţe, lucrările de sociologia culturii şi de etică, scrieri ce nu conţineau balastul marxist-leninist; Petru Dumitriu va sfârşi prin a se exila etc.).

1. Radovan Richta *et al.*, *Civilizaţia la răscruce. Implicaţiile sociale şi umane ale revoluţiei ştiinţifice şi tehnice*, traducere de Ihor Lemnij şi Petru Năvodaru, Editura Politică, Bucureşti, 1970.

Există un grup foarte interesant de scriitori și filozofi care se formează mai întâi ca activiști, care lucrează în aparatul de propagandă comunist sau în direcțiile din Ministerul Culturii, între ei Ion Ianoși, inițial instructor al Secției de Propagandă, și Paul Cornea, care sunt marxiști autentici și pe care i-am putea compara cu unii dintre reformatorii Primăverii de la Praga, în ipostaza lor din anii 1950. (Li s-ar putea adăuga și Pavel Câmpeanu.) Membrii acestui grup se retrag mai ales din anii 1960 la catedră, în lumea culturală, a esteticii, a criticii și istoriei literare. Însă nu se implică politic și ideologic, nu oferă o alternativă reformistă ca în Cehoslovacia, iar orientarea lor (culturală, mai ales) spre un Marx eliberat de povara stalinistă nu își găsește nici un ecou în aparatul de partid. Sigur, aici merită să discutăm mai mult; ne-ar fi ajutat poate și o memorialistică mai abundentă, o mărturie mai amănunțită din partea celor implicați.

Putem identifica mai multe cauze ale acestei lipse de ecou, ale eșecului unei mișcări reformiste în interiorul PMR/PCR, în rândul inteligheției. Am și anticipat câteva. Și este important de subliniat că înscenările și demascările, inducerea fricii continuă chiar și după ce Leonte Răutu părăsește șefia Direcției de Propagandă și Cultură. Iar aici l-am putea cita pe Vladimir Tismăneanu care s-a ocupat de demascările de la Facultatea de Filozofie[1], unde s-a derulat o anchetă ideologică și polițienească de amploare între primăvara și toamna lui 1965, deci după accederea la putere a lui Nicolae Ceaușescu, anchetă soldată cu excluderea din facultate a cinci studenți, care erau un fel de lideri ai generației lor, foarte înzestrați intelectual, care nu s-au sfiit să pună în discuție socialismul oficial, socialismul lui Ceaușescu. Au fost excluși și aproape

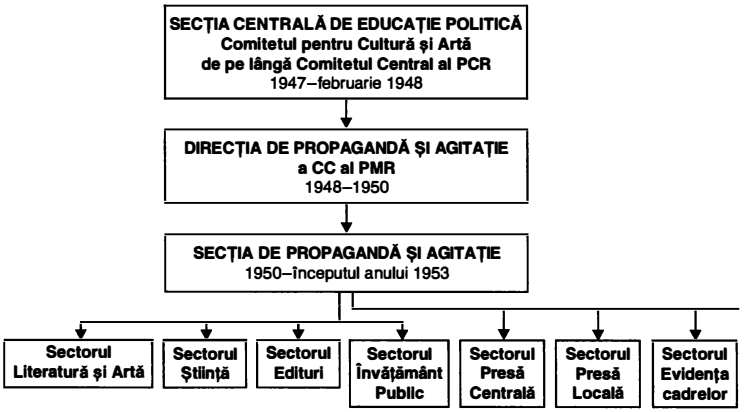
1. Vladimir Tismăneanu, „Un puzzle cu partid, Securitate și UTC", în *Refuzul de a uita. Articole și comentarii politice (2006–2007)*, Editura Curtea Veche, București, 2007, pp. 154–204.

linşaţi, la propriu, într-o perioadă de maximă liberalizare culturală, ideologică şi chiar economică. Din păcate, această teroare, la propriu, dar şi teroare profilactică, s-a împletit cu o instrumentalizare foarte vicleană – venită dinspre Nicolae Ceauşescu (şi mai înainte dinspre Gheorghiu-Dej) – a sentimentelor naţionale, a antisovietismului care domina populaţia şi elita culturală românească. Deja în istoriografia română (mai ales datorită lui Bogdan Cristian Iacob) îşi face loc teoria potrivit căreia PMR/PCR, organizaţiile de masă etc. se transformă în anii 1960 şi 1970 într-o *mişcare totalitară naţională* care se sprijină pe ideea de *naţiune*, revendicându-se de la *neamul* românesc; aşadar, nu mai este vorba atât de un partid şi de un regim *totalitar* care se legitimează prin apelul la *clasa muncitoare*, ci de o elită politică strânsă în jurul lui Gheorghiu-Dej şi (mai ales) N. Ceauşescu, ce preia elemente ale populismului etnocratic din discursul radical, extremist (legionar, carlist, antonescian), păstrând importante ingrediente doctrinare ale stalinismului. Pe acest altoi ideologic aveau să crească – mai târziu – şi mugurii protocronismului.

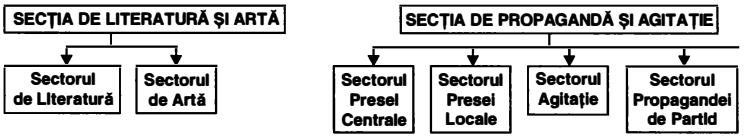
ANEXE

Anexa 1
Evoluția organizării Secției de Propagandă și Agitație

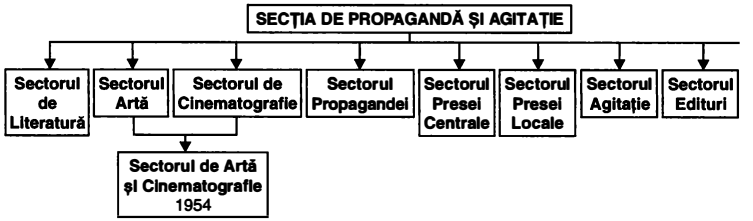
Anexa 2
Diversele organizări și denumiri ale Ministerului Culturii (Artelor) și ale Ministerului Învățământului



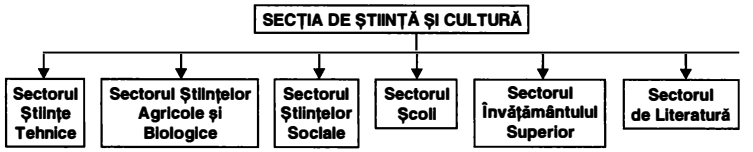
1953



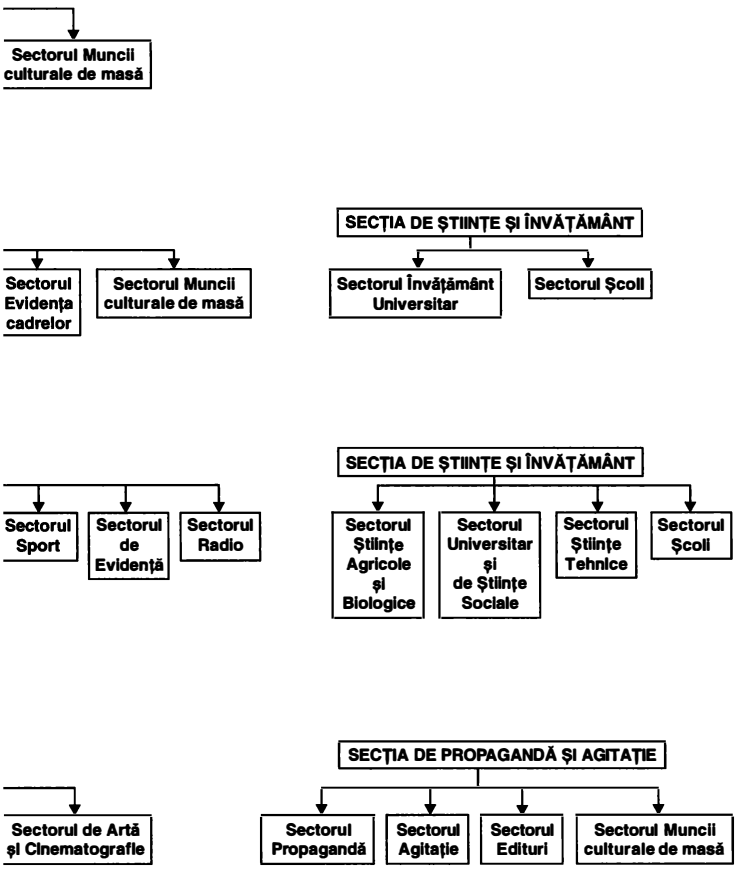
Toamna 1953–ianuarie 1955



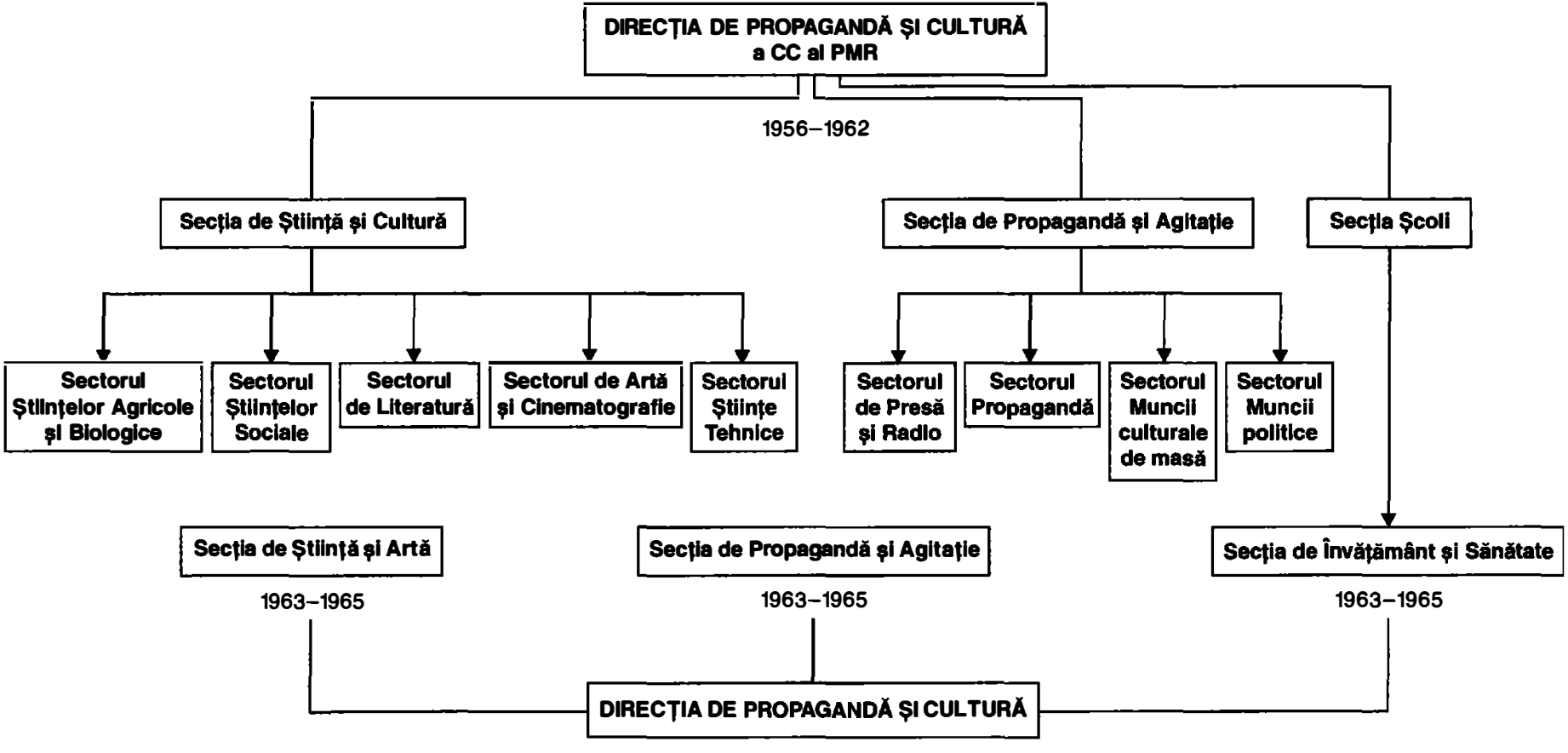
Ianuarie 1955–1956



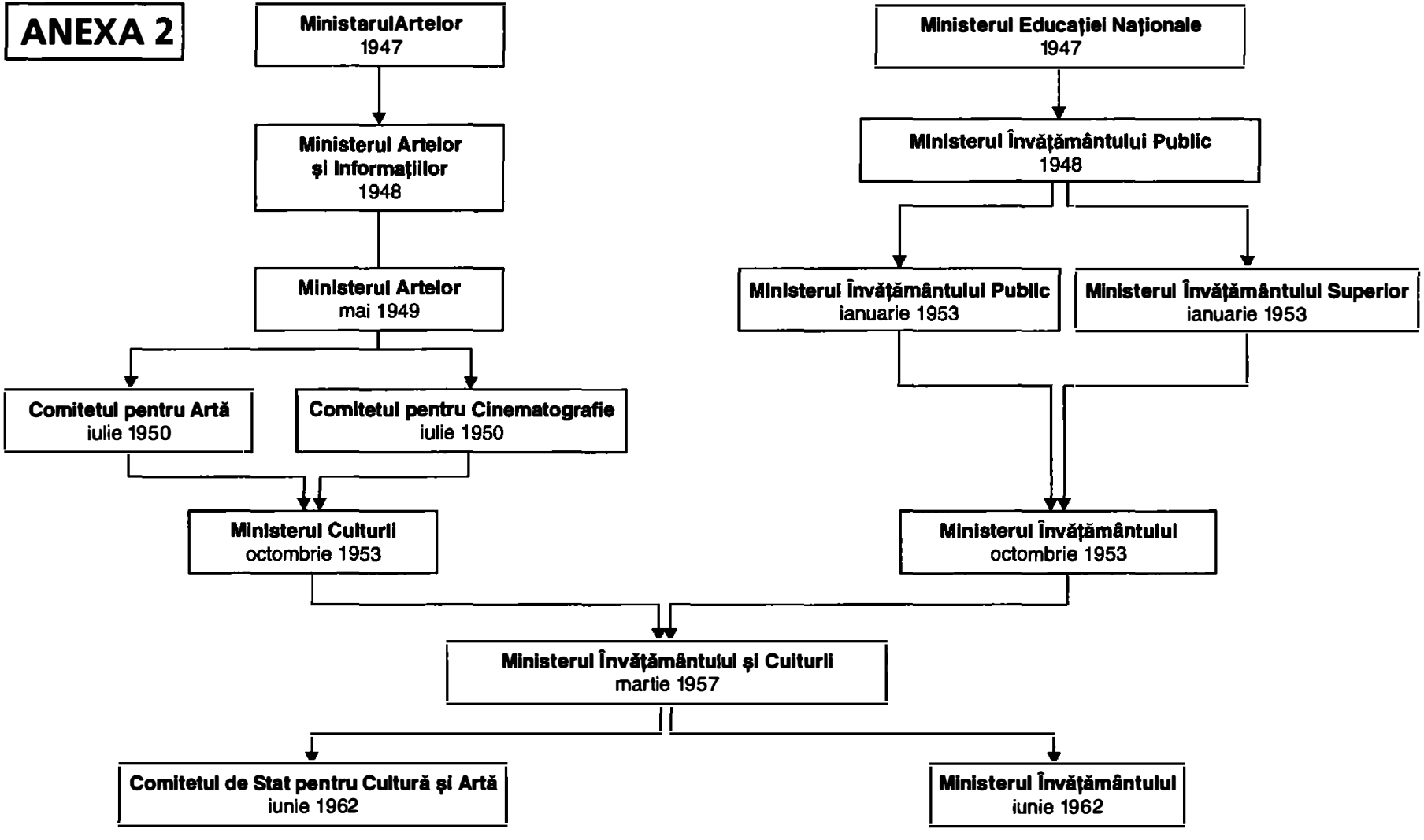
ANEXA 1


Sectorul Muncii culturale de masă
SECȚIA DE ȘTIINȚE ȘI ÎNVĂȚĂMÂNT
Sectorul Evidența cadrelor
Sectorul Muncii culturale de masă
Sectorul Învățământ Universitar
Sectorul Școli
SECȚIA DE ȘTIINȚE ȘI ÎNVĂȚĂMÂNT
Sectorul Sport
Sectorul de Evidență
Sectorul Radio
Sectorul Științe Agricole și Biologice
Sectorul Universitar și de Științe Sociale
Sectorul Științe Tehnice
Sectorul Școli
SECȚIA DE PROPAGANDĂ ȘI AGITAȚIE
Sectorul de Artă și Cinematografie
Sectorul Propagandă
Sectorul Agitație
Sectorul Edituri
Sectorul Muncii culturale de masă

ANEXA 1
(continuare)



ANEXA 2


MinistarulArtelor
1947
Ministerul Artelor
şi Informaţiilor
1948
Ministerul Artelor
mai 1949
Comitetul pentru Artă
iulie 1950
Comitetul pentru Cinematografie
iulie 1950
Ministerul Culturii
octombrie 1953
Ministerul Educaţiei Naţionale
1947
Ministerul Învăţământului Public
1948
Ministerul Învăţământului Public
ianuarie 1953
Ministerul Învăţământului Superior
ianuarie 1953
Ministerul Învăţământului
octombrie 1953
Ministerul Învăţământului şi Cuiturli
martie 1957
Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă
iunie 1962
Ministerul Învăţământului
iunie 1962

The Communist Cultural Policies during the Gheorghiu-Dej Regime

This book examines the different institutional actors in the policy making process under Romania's first communist leader Gheorghe Gheorghiu-Dej, especially during the 1950s and early 1960s. Using mainly archival sources from the RCP Propaganda and Agitation Section, and other collections preserved at the Romanian National Archives, it explores both the merging of various governmental and ideological departments, and the reorganization of the *Agitprop* and other state institutions in an effort to uncover which among these organization and ideological bodies were most determinative of cultural policy.

With this purpose in mind, the book analyzes the relevant actions of the cultural bureaucracy and the role of Leonte Răutu, the *Propaganda Czar* of Communist Romania during the 1950s and in the early 1960s. L. Răutu chaired both the Propaganda and Agitation Section (1948–1956), as well as Propaganda and Culture Department (1956–1965), the dreaded ideological bodies of the Romanian Workers Party's Central Committee which shaped the national cultural profile in the post-war decades.

In recent years new research has shed more light on some aspects regarding both the financial support for intellectuals and the royalties received by writers, scientists, and artists during the communist period. The present book examines topics such as the annual budget for culture, the pension system, and

salaries given to both intellectuals and cultural bureaucrats. The archival sources are compared with the data provided by the Official Bulletin in an effort to determine the percentage of annual budgets allocated for the arts, scientific research, and the educational system. Also discussed is the evolution of the laws regarding the pension system, focusing on the discriminatory policies that caused distress among senior intellectuals perceived as anticommunist and recalcitrant.

The communist campaigns launched in the 1940s and 1950s in order to reduce and eliminate the illiteracy had a strong ideological dimension and took place in parallel with the establishment and the extension of some important networks of book distribution, especially in the rural areas. Every peasant worker had to be able to read the main communist newspaper *Scânteia*, as well as the brochures detailing the collectivization of Romanian agriculture. The aim of the third chapter is to examine some relevant aspects concerning both the number of printed works for the masses and the system of book distribution in the 1950s, focusing on the reorganization within the state publishing house system, and the role of the Agitprop's Sector in the control of the publishing houses. It was obvious that both the publishing system and the policies of book distribution were under strict political and ideological scrutiny during the first communist decade; on the other hand, the significant financial support for literature and the arts in the 1950s had important consequences in the next decade when the publishing policy was more „liberal".

In the early postwar years – mainly 1946 and 1947 – there were heated debates about the concept of *crisis*. One of the most important poets, Tudor Arghezi, argued convincingly that the writers were the first permitted to discuss the problems of literary history, including the issues raised by the use of the term *crisis of culture*. Arghezi denied the politicians' role in such debates. Consequently, Arghezi became the

victim of a communist media lynching by the propaganda leaders Iosif Chişinevschi and Leonte Răutu through their proxy, the *Scânteia* editor-in-chief Sorin Toma.

In 1948 the communist officials violently settled the dispute through censorship. Therefore, the term *crisis* was prohibited; communist propaganda had decided that this crisis in literature could spread only to the decadent Western Europe and United States. Moreover, the only style allowed for writers was Socialist Realism (that is, the Zhdanovite canon). The first attempts to contest and challenge this Soviet method of literature appeared after the death of Stalin. Prominent writers such as George Călinescu published a novel that did not entirely follow the propaganda directives. In 1956 Alexandru Jar, an interwar communist activist and typical Socialist Realist novelist until 1953, denounced the *Agitprop* intimidation campaign to stifle writers' freedom of expression. In Romania, the top leadership of the Party lacked any political figure of the cultural ideological profile of Hungary's Imre Nagy's or Poland's Wladislaw Gomulka. For a while, some writers perceived Miron Constantinescu as a reformer similar to Imre Nagy. But after the hesitant contestation of Gheorghiu-Dej, M. Constantinescu adopted the rhetoric of exposing the „liberalism" and „intellectualism" in Romania in the context of 1956 Hungarian Revolution. The only real contestation by a member of the elite could have come from Lucreţiu Pătrăşcanu, executed after his secret trial in 1954. Moreover, a cynical and adroit maneuver devised by Gheorghiu-Dej blocked any anti-dogmatic and revisionist trends. Most probably in association with the much feared Leonte Răutu, head of the Propaganda and Culture Department, Gheorghiu-Dej employed the mediocre writer Alexandru Jar as an instrument to divert writers' complaints about censorship and post-Stalinist dogmatism. To many of his colleagues, Jar had been compromised by writings published during the period of cultural *Zhdanovism.* Moreover, it was Jar whom Gheorghiu-Dej encouraged to

publicly denounce the abuses in Stalinist times in a meeting with Party cadres held in late May 1956. Subsequently, Jar was exposed and ousted from the Party, along with his few supporters who were anathematized by Party ideologues. This lack of solidarity added to Gheorghiu-Dej's perfidious strategy. Romanian intellectuals subsequently avoided direct confrontation with political power, and the Writers' Association failed to become a stronghold of contestation of Stalinist dogmatism, unlike in Hungary and in Poland.

On the other hand, in Transylvania the literary critic and aesthete László Földes, an ethnic Hungarian and editor-in-chief of literary magazine *Utunk*, did challenge the Stalinist-era rigidity and expressed his empathy with the ideas of 1956 Hungarian Revolution. But by 1956 the intellectual community in Romania was disunited and divided, not least due to ethnic reasons. Jar was perceived as an old Stalinist writer who did not deserve a gesture of solidarity. Meanwhile, Földes was denounced by his Hungarian peers from a rival magazine based in Târgu Mureş, the second cultural center of the Romanian Hungarians.

From the viewpoint of the Agitprop Department, the main goals of the new Romanian Theater had to be the raising of the cultural and artistic level in the Realist Socialist manner and the ideological „guidance" of the viewers. The communists considered that the bourgeois theater (labeled as „decadent, mystical, chauvinistic, and sabotage-oriented") has produced a specific and undesirable type of public and therefore the governmental and ideological authorities intended to change the spiritual profile of the persons who attended the plays. Among those tasked to fulfill such political aims were the theater chairmen. The network of Romanian Theaters grew massively after 1948, especially in the provinces. By researching the *cadre* files (that is the personal files preserved by the communist party archives), more light has been shed on the main selection criteria for those heads of theaters and on the

repertories they staged, revealing that by the end of the 1950s – in order to increase the audience – the State companies produced and performed more national historical dramas. Moreover, these performances toned down of the internationalist, pro-Soviet, and pro-Russian historical discourse.

In order to impose its cultural program for changing the structure of the painters' and sculptors'creative association (UAP), the Propaganda and Agitation Department used both *avant-garde* and conservative artists. On the other hand, in communist newspapers after 1948 the Party exerted its ideological guidance, by maligning reputable artists, including Constantin Brancusi, the great Romanian sculptor living in Paris. Within these contexts, this book further analyzes the relationship between Romanian artists and the political power, especially the ideological authorities of *Agitprop* in the 1950s, focusing on both the legislative framework on visual arts, mainly in painting and sculpture, and how the Fine Arts funding system worked during the Gheorghiu-Dej regime. The entire network of royalties contributed to the obsequiousness of many painters, while the Neo-Byzantine Realism of some historical paintings was repudiated. Those artists who remained recalcitrant were purged mainly in 1958.

Using a variety of sources – archival materials from the *Agitprop* and other ideological Departments of the RCP/RWP's Central Committee, communist newspapers, propaganda texts, diaries, biographies, and works of literary history – the aim of this book is both to survey the main symptoms of the crisis of Romanian culture in the 1950s and to follow the intellectuals' failure to support a revisionist movement within the Communist Party that could have generated revolts and revolutions such as those in Hungary (1956) and Czechoslovakia (1968).

Bibliografie

Arhive:

Arhivele Consiliului Național pentru Studierea Arhivelor Securității (ACNSAS), fond I, dosar nr. 66 960.

Arhivele Naționale Istorice Centrale (ANIC),

Fond CC al PCR – Secția de Propagandă și Agitație, dosarele nr. 99/1949, 3/1950, 6/1951, 12/1952, 15/1952, 2/1953, 26/1953, 32/1953, 42/1953, 46/1953, 48/1953, 52/1953, 72/1953, 81/1953, 103/1953, 4/1954, 9/1954, 10/1954, 15/1954, 18/1954, 31/1954, 53/1954, 1/1955, 45/1955, 59/1955, 70/1955, 6/1956, 9/1956, 16/1956, 17/1956, 39/1956, 58/1956; 64/1956, 5/1957, 8/1957, 19/1957, 1/19583/1958, 19/1959, 28/1959, 1/1961, 3/1961, 2/1964, 9/1962, nr. 8/1963, 38/1964, 3/1965.

Fond CC al PCR – Secția Economică, dosar nr. 28/1949, 48/1949, 53/1952, 250/1952, 1/1953, 20/1954.

Arhivele Naționale ale SUA, College Park, Maryland (National Archives and Records Admnistration – NARA),

Record Group 84, Foreign Service Posts of the Department of State, Romania, Bucharest US Mission, 1948, Cutia 84.

Documente edite:

Anuarul statistic al României 1990, Comisia Națională pentru Statistică, [București], [1990].

„Buletinul oficial al Republicii Populare Române", 1950–1952.

„Buletinul oficial al Marii Adunări a Republicii Populare Române", 1953–1965.

Cătănuș, Dan; Alina Tudor [Pavelescu] (editori), *O destalinizare ratată. Culisele cazului Miron Constantinescu – Iosif Chișinevschi (1956–1961)*, postfață de Florin Constantiniu, Editura Elion, București, 2001.

Constituțiile române. Texte, note, prezentare comparativă, ediția a III–a, îngrijită de Ioan Muraru, Gheorghe Iancu, Regia Autonomă „Monitorul Oficial", București, 1995.

Corobca, Liliana (ed.), *Epurarea cărților în România (1944–1964). Documente*, Editura Tritonic, București, 2010.

Cristea Mihaela (ed.), *Reconstituiri necesare. Ședința Uniunilor de creație din România*, prefață de Marius Oprea, Editura Polirom, Iași, 2005.

Dosarul Ana Pauker. Plenara Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Român 30 noiembrie–5 decembrie 1961, ediție îngrijită de Elis[abeta Neagoe-]Pleșa și Liviu Pleșa, Editura Nemira, București, 2006.

Expunere de motive la bugetul general al statului pe exercițiul 1943–1944, Ministerul Finanțelor–Monitorul Oficial și Imprimeriile Statului, București, 1943.

Hotărârea Plenarei lărgite a CC al PMR din 19–20 august 1953 cu privire la sarcinile partidului în domeniul dezvoltării economiei naționale și ridicării continue a nivelului de trai material și cultural al oamenilor muncii, în *Rezoluții și hotărâri ale Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Român*, volumul II, *1951–1953*, Editura pentru Literatură Politică, [București], 1954.

Istoria comunismului în România. Documente. Perioada Gheorghe Gheorghiu–Dej (1945–1965), volum editat de Mihnea Berindei, Dorin Dobrincu, Armand Goșu, Editura Humanitas, București, 2009.

Mocanu, Marin Radu (ed.), *Cenzura comunistă. Documente*, Editura Albatros, București, 2001.

Ralea, Mihai, „Raport asupra atitudinii intelectualilor față de regim și a calității producției intelectuale", în vol. Dan Cătănuș (coord.) *et. al.*, *Intelectuali români în arhivele comunismului*, prefață de Dan Berindei, Editura Nemira, București, 2006.

România. Viața politică în documente. 1950, ediție de documente întocmită de Alesandru Duțu, Elena Istrățescu, Maria Ignat, Ioana A. Negreanu, Vasile Popa, Alexandru Oșca, Nevian Tunăreanu, Arhivele Naționale ale României, București, 2002.

„Securitatea dezaprobă acordarea pensiei lui Lucian Blaga. August 1958", în Dorli Blaga, Ion Bălu, *Blaga supravegheat de Securitate*, Biblioteca Apostrof, Cluj, 1999.

Stenogramele ședințelor Biroului Politic și ale Secretariatului Comitetului Central al PMR, 1949, vol. II, ediție întocmită de: Camelia Moraru, Laura Neagu, Constantin Moraru, Constantin Neagu, Claudiu

Dincă, Ioana Zamfir, studiu introductiv de Ioan Scurtu, Arhivele Naţionale ale României, Bucureşti, 2003.
Voinescu, Alice, *Scrisori din Costeşti*, ediţie îngrijită, studiu introductiv şi note de Constandina Breazu, Editura Albatros, Bucureşti, 2001.

Periodice:

Arta plastică, 1954–1960.
Cinema, 1963–1965.
Film, 1956–1958.
Gândirea, 1939–1940.
Probleme de cinematografie, 1953–1955.
Teatrul, 1956–1965.

Cronologii, dicţionare, enciclopedii:

Berindei, Mihai, *Dicţionar de jazz*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1976.
Crişan, Gheorghe, *Piramida puterii. Oameni politici şi de stat din România (23 august 1944–22 decembrie 1989). Dicţionar: 5 598 de nume*, Editura Pro Historia, Bucureşti, 2001.
Dicţionarul general al literaturii române, vol. III, *E–K* (coordonator general: Eugen Simion), Academia Română – Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2005.
Dicţionar politic, întocmit sub redacţia lui B.N. Ponomarev, Editura Politică, Bucureşti, 1958.
Dicţionar politic, coordonatori: Carol Niri, Petre Pânzaru, Ilie Rădulescu, Maria Scvoţov-Gorun, Marin Voiculescu, Academia „Ştefan Gheorghiu"–Editura Politică, Bucureşti, 1975.
Iancu, Napoleon Toma, *Dicţionarul actorilor de film*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1977.
Membrii CC al PCR 1945–1989. Dicţionar, autori: Liviu Marius Bejenaru, Clara [Cosmineanu-]Mareş, Florica Dobre (coord.), Monica Grigore, Alina Ilinca, Oana Ionel, Nicoleta Ionescu-Gură, Elisabeta Neagoe-Pleşa, Liviu Pleşa, studiu introductiv de Nicoleta Ionescu-Gură, CNSAS – Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2004.
Neagoe, Stelian, *Istoria guvernelor României de la începuturi (1859) până în zilele noastre (1999)*, Editura Machiavelli, Bucureşti, 1999.
Păcurariu, Mircea, *Dicţionarul teologilor români*, ed. a II-a, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2002.
Predescu, Lucian, *Enciclopedia României Cugetarea. Material românesc. Oameni şi înfăptuiri*, ediţie anastatică, Editura Saeculum I.O.-Editura Vestala, Bucureşti, 1999.

Texte şi articole cu caracter ideologic şi propagandistic:

„Consfătuirea creatorilor din cinematografie. Unele probleme ale creaţiei de filme", în *Film*, anul VI, nr. 7, iulie 1956.

Damian, S[ami], „Unele recidive ale naturalismului", în *Gazeta literară*, nr. 20, 29 iulie 1954.

Gheorghiu-Dej, Gheorghe, *Expunere făcută la şedinţa plenară a CC al PMR din 26–28 noiembrie 1958*, Editura Politică, Bucureşti, 1958.

„În decembrie la Bucureşti a doua conferinţă a cineaştilor din ţările socialiste", în *Film*, anul VIII, nr. 3, 1958.

Macovescu, George, „Un limbaj comun. Declaraţiile conducătorului delegaţiei române la întâlnirea de la Paris", în *Film*, anul II, nr. 7, iulie 1956.

Macovescu, George, „Prima conferinţă de creaţie a cineaştilor din ţările socialiste. Referatul delegaţiei române", în *Film*, anul VII, nr. 1–2, 1958.

Matichescu, Olimpiu, *Doftana. Simbol al eroismului revoluţionar*, ISISP–Editura Politică, Bucureşti, 1979.

Meltzer, L.; Ion Aluaş, „Ce clase sociale există astăzi în RPR", în *Lupta de clasă*, seria a V-a, anul XXXIV, nr. 12, decembrie 1954.

Negreanu, Dinu, „Autocronică la «Alarmă în munţi»", în *Film*, anul VI, nr. 2, februarie 1956.

„O artă pentru mase", în *Arta plastică*, anul 7, nr. 2, 1960.

„Pentru continua întărire a Partidului", în *Scânteia*, anul XXI, nr. 2364, 3 iunie 1952.

Răutu, Leonte, *Împotriva obiectivismului şi cosmopolitismului burghez în ştiinţele sociale*, Editura Partidului Muncitoresc Român, Bucureşti, 1949.

„Salariu", în *Dicţionar politic*, întocmit sub redacţia prof. B.N. Ponomarev, Editura Politică, Bucureşti, 1958.

„Salariu", în Carol Niri, Petre Pânzaru, Ilie Rădulescu, Maria Scvorţov-Gorun, Marin Voiculescu (coordonatori), *Dicţionar politic*, Editura Politică, Bucureşti, 1975.

Toma, Sorin, „Poezia putrefacţiei sau putrefacţia poeziei", I–IV, în *Scânteia*, 5–10 ianuarie 1948.

Tornea, Florin, „Reflectarea noii conştiinţe sociale în dramaturgia noastră", în *Teatrul*, anul IV, nr. 3, martie 1959.

Romane, nuvele, poezii, piese de teatru, scenarii, cronici literare şi dramatice:

Baranga, Aurel, *Mielul turbat. Comedie în trei acte*, Editura CCS, Bucureşti, 1954.

Câmpeanu, Pavel, *Penitenciarul special Caransebeş* [versuri], Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1959.

Câmpeanu, Pavel, *Stejarii nu cresc în cinci zile* [roman], Editura Tineretului, Bucureşti, 1961.

Cobar, Nell, *Humor antifascist, 23 august 1944–23 august 1945*, cu o prefaţă de Niculae Bellu, Editura „România liberă", Bucureşti, 1946.

Diacu, Ion, „O scrisoare pierdută. Molima. Sacuntala" [cronica dramatică], în *Gândirea*, anul XVIII, nr. 9, 1939.

Diacu, Ion, „Profesorul Storiţin, de Leonid Andrejew. Casa inimilor sfărâmate, de George Bernard Shaw" [cronica dramatică], în *Gândirea*, anul XVIII, nr. 10, 1939.

Dumitriu, Petru, *Nopţile din iunie*, Editura pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1950.

Eftimiu, Victor, *Teatru*, vol. 1–2, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1962.

Ehrenburg, Ilia, *Pipa comunardului*. O selecţie din ciclul „Treisprezece pipe", traducere de Aurel Baranga şi Dragoş Vacariuc, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1965.

Földes, László, „Figura eroului pozitiv în literatura maghiară din RPR", în *Viaţa românească*, nr. 10, octombrie 1954.

Mezincescu, Eduard [Gh. Dorin], *Directorul nostru*, ESPLA, Bucureşti, 1954,

Mezincescu, Eduard [Gh. Dorin], „Directorul nostru (povestire)", în *Viaţa românească*, nr. 1, 1954.

Moraru, Nicolae; Aurel Baranga, *Pentru fericirea poporului*. Piesă în 3 acte (7 tablouri), ESPLA, Bucureşti, 1951.

Sadoveanu, Mihail, *Nicoară Potcoavă. Povestiri istorice*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1952.

Sincu, Constantin, *Deslegare de trecut. Poeme*, Editura Viaţa Literară, Bucureşti, 1942.

Szabó Gyula, *Neamul Gondoşilor*, vol. I, traducere de Nicolae Balotă, ESPLA, Bucureşti, 1957.

Szabó Gyula, *Neamul Gondoşilor*, traducere de Remus Luca, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967.

Şoimaru, Tudor, *Afaceriştii*, piesă în 3 acte (7 tablouri), Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1953.

Ţic, Nicolae; Eugen Mandric, Mircea Drăgan, *Lupeni 29. Scenariu de film*, cuvânt înainte de Paul Cornea, Editura Meridiane, Bucureşti, 1963.

Memorii, jurnale:

Anania, Valeriu [Bartolomeu], *Memorii*, Editura Polirom, Iaşi, 2008.

Baranga, Aurel, *Jurnal de atelier*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1978.

Betea, Lavinia, *Partea lor de adevăr. Alexandru Bârlădeanu despre Dej, Ceauşescu şi Iliescu. Convorbiri. Maurer şi lumea de ieri. Mărturii despre stalinizarea României. Convorbiri neterminate cu Corneliu Mănescu*, Editura Compania, Bucureşti, 2008.

Buzilă, Boris, *În prezenţa stăpânilor. Treizeci de ani de jurnal secret la România liberă*, Editura Compania, Bucureşti, 1999.

Brătescu, Gheorghe, *Ce-a fost să fie. Notaţii autobiografice*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2003.

Carianopol, Virgil, *Scriitori care au devenit amintiri*, vol. II, Scrisul Românesc, Craiova, 1982.

Djuvara, Neagu, *Amintiri din pribegie (1948–1990)*, ediţia a II-a, revăzută şi adăugită, Editura Humanitas, Bucureşti, 2006.

Filotti, Maria, *Am ales teatrul*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1961.

Fucik, Iulius, *Reportaj cu ştreangul la gât*, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1951.

Gheorghe, Ilie, „Când faci un lucru la timpul optim, totul îţi reuşeşte", în *Formula As*, nr. 752, 2007.

Ianoşi, Ion, *Secolul nostru cel de toate zilele*, Cartea Românească, Bucureşti, 1980.

Ioniţă, Marin, *Kiseleff 10. fabrica de scriitori*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2003.

Lovinescu, Monica, *La apa Vavilonului*, [ediţia a II-a], Editura Humanitas, Bucureşti, 2008.

Macovescu, George, *Jurnal*, vol. I (1952–1982), cuvânt înainte de acad. Florin Constantiniu, notă asupra ediţiei şi note de Mioara Anton, Editura DominoR, Bucureşti, 2006.

Mareş, Radu, *Zece însemnări despre Soljeniţîn*. http://www.asymetria.org/.

Marin, Gheorghe Gaston, *În serviciul României lui Gheorghiu-Dej. Însemnări din viaţă*, Editura Evenimentul Românesc, Bucureşti, 2000.

Marinescu, Aurel Sergiu, *Prizonier în propria ţară*, vol. 3, Editura Vremea, Bucureşti, 1997.

Mezincescu, Eduard, *Mareşalul Antonescu şi catastrofa României*, Editura Artemis, Bucureşti, 1993.

Micu, Dumitru, *Timpuri zbuciumate. Reconstituiri subiective*, Editura Vestala, Bucureşti, 2001.

Neagu, Maria, „Filme româneşti... Amintiri despre cenzură", în *România literară*, nr. 40, 9 octombrie 2009.

Popescu, Dumitru, *Cronos autodevorându-se... Panorama răsturnată a mirajului politic. Memorii*, vol. II, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2006.

Turturică, Constantin, *Nu eşti obligat să mori tâmpit. Mărturia informatorului*, Editura Eminescu, Bucureşti, 2000 (ediţia a doua: Editura TehnoPress, Iaşi, 2008).

Ţugui, Pavel, *Amurgul demiurgilor. Arghezi, Blaga, Călinescu (Dosare literare)*, Editura Floarea Darurilor, Bucureşti, 1998.

Vlasiu, Ioana, „Tata credea că va trăi o sută de ani", în *Ziarul de duminică*, supliment al *Ziarului financiar*, 17 septembrie 2004.

Biografii:

Bârna, Nicolae, „Tudor Şoimaru", în *Dicţionarul general al literaturii române* (coordonator general: Eugen Simion), vol. VI, *S–T*, Academia Română–Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2007.

Bălu, Ion, *Viaţa lui G. Călinescu*, Editura Libra, Bucureşti, 1994.

Betea, Lavinia, „«Prinţesa roşie». Vedeta filmului românesc" [Lica Gheorghiu], în *Jurnalul naţional*, 16 februarie 2006.

Bogdan, Radu, „Virgil Almăşanu", în *Reverii lucide*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976.

Crohmălniceanu, Ov.S., „Mihail Sadoveanu", în *Dicţionarul general al literaturii române* (coordonator general: Eugen Simion), vol. VI, *S-T*, Academia Română–Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2007.

„Miron Constantinescu", în *Membrii CC al PCR, 1945–1989. Dicţionar*, coord.: Florica Dobre, studiu introductiv: Nicoleta Ionescu-Gură, autori: Liviu Marius Bejenaru *et al.*, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2004.

Danţiş, Gabriela, „Vicu Mîndra", în *Dicţionarul general al literaturii române*, vol. IV, *L–O* (coordonator general: Eugen Simion), Academia Română – Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2005.

Drăgulănescu, Sebastian, „Mărgărita Miller-Verghy", în *Dicţionarul general al literaturii române*, vol. IV, *L–O* (coordonator general: Eugen Simion), Academia Română–Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2005.

Dună, Raluca, „Tudor Măinescu", în *Dicţionarul general al literaturii române*, vol. IV, *L–O* (coordonator general: Eugen Simion), Academia Română – Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2005.

Duță, Marcel, „Aurel Baranga", în *Dicționarul general al literaturii române*, vol. I, *A–B* (coordonator general: Eugen Simion), Academia Română–Editura Univers Enciclopedic, București, 2004.

Faifer, Florin, „Alexandru Șahighian", în *Dicționarul general al literaturii române* (coordonator general: Eugen Simion), vol. VI, *S–T*, Academia Română–Editura Univers Enciclopedic, București, 2007.

Hrimiuc-Toporaș, Gheorghe, „Ury Benador", în *Dicționarul general al literaturii române*, vol. I, *A–B* (coordonator general: Eugen Simion), Academia Română–Editura Univers Enciclopedic, București, 2004.

Levy, Robert, *Ana Pauker. The Rise and Fall of a Jewish Communist*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 2001.

Levy, Robert, *Gloria și decăderea Anei Pauker*, traducere de Cristina Pupeza și Ioana Gagea, Editura Polirom, Iași, 2002.

Mecu, Nicolae, „Tiberiu Utan", în *Dicționarul general al literaturii române*, vol. VII, *Ț–Z* (coordonator general: Eugen Simion), Academia Română – Editura Univers Enciclopedic, București, 2009.

Micu, Dumitru, „Mihai Șora", în *Dicționarul general al literaturii române*, vol. VI, *S–T* (coordonator general: Eugen Simion), Academia Română – Editura Univers Enciclopedic, București, 2007.

Mihăilă, Ileana, „Mihai Novicov", în *Dicționarul general al literaturii române* (coord. general: Eugen Simion), vol. IV, *L–O*, Academia Română – Editura Univers Enciclopedic, București, 2005.

Milca, Andrei, „Petre Luscalov", în *Dicționarul general al literaturii române* (coordonator general: Eugen Simion), vol. IV, *L–O*, Academia Română – Editura Univers Enciclopedic, București, 2005.

Muraru, Andrei, „«Micul burghez». O călătorie în biografia lui Vasile Mârza", în *Anuarul Institutului de Investigare a Crimelor Comunismului în România*, vol. IV, 2009, Editura Polirom, Iași, 2009.

Nicolae, Rodica, „Arhitect Șerban Sturdza. Don Quijote există!", în *Cariere*, miercuri, 16 mai 2007.

Papahagi, Marian, „S. Damian", în Mircea Zaciu, M. Papahagi, Aurel Sasu (coordonatori), *Dicționarul scriitorilor români*, Fundația Culturală Română, București, 1998.

Popa, Marian, „Mihai Novicov", în *Dicționar de literatură română contemporană*, ediția a doua revizuită și adăugită, Editura Albatros, București, 1977.

Rusu, Dorina N., „Mihnea Gheorghiu", în *Membrii Academiei Române. Dicționar*, ediția a III-a revăzută și adăugită, cu un cuvânt înainte de Eugen Simion, Editura Enciclopedică/Editura Academiei Române, 2003.

Sebag Montefiore, Simon, *Stalin. The Court of the Red Tsar*, New York, Vintage Books-Random House, 2005.

Steriadi, Armand, „In Memoriam Dina Cocea", în *Acropolis. Revistă de informaţie şi analiză culturală*, nr. 13, 11 decembrie 2008.

Tismăneanu, Vladimir, „Un Roller al filozofiei: Constantin Ionescu Gulian", în *Evenimentul zilei*, miercuri, 22 septembrie 2010.

Tismăneanu, Vladimir, Cristian Vasile, *Perfectul acrobat. Leonte Răutu, măştile răului*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2008.

Ţugui, Pavel, „Niculae Bellu şi cinematografia română", în Vasile Morar (coord.), *Niculae Bellu. De la stânga politică la stânga culturală*, Editura Paideia, Bucureşti, 2005.

Ţurcanu, Florin, *Mircea Eliade. Prizonierul istoriei*, traducere din franceză de Monica Anghel şi Dragoş Dodu, cu o prefaţă de Zoe Petre, Editura Humanitas, Bucureşti, 2005.

Wagner, Richard, „A Writer in the Cold War" [Vintilă Horia], în *Neue Zurcher Zeitung*, 2 aprilie, 2007.

Istorii generale, sinteze de istoria culturii:

Alpatov, Mihail V., *Istoria artei*, vol. 1, *Arta lumii vechi şi a evului mediu*, traducere de Bruno Colbert şi Mihai Isbăşescu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1962.

L'art populaire en Roumanie, Éditions de L'Institut Roumain pour les Relations Culturelles avec l'Etranger, Bucureşti, 1955.

Bârsănescu, Ştefan, *Politica culturii în România contemporană. Studii de pedagogie*, ediţia a II-a, prefaţă de Carmen Creţu, cuvânt înainte de George Văideanu, Editura Polirom, Iaşi, 2003.

Cârneci, Magda, *Artele plastice în România, 1945–1989*, Editura Meridiane, Bucureşti, 2000.

Căliman, Călin, *Istoria filmului românesc (1897–2000)*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2000.

Cosma, Gheorghe, *Pictura istorică românească*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1986.

Cosma, Octavian Lazăr, *Universul muzicii româneşti. Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor din România (1920–1995)*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România, Bucureşti, 1995.

Diac, Florin, *O istorie a învăţământului românesc modern*, volumul 2, *Perioada 1944–1989*, Societatea pentru Învăţătura Poporului Român–Editura Oscar Print, Bucureşti, 2004.

Negrici, Eugen, *Literatura sub comunism. Proza*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Pro, 2002.

Malia, Martin, *The Soviet Tragedy. A History of Socialism in Russia, 1917–1991*, The Free Press, New York, 1996.

Massoff, Ioan, *Teatrul românesc. Privire istorică*, vol. VIII, *Teatrul românesc în perioada 1940–1950*, Editura Minerva, Bucureşti, 1981.

Popa, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol. I, *23 august 1944–22 decembrie 1989*, versiune revizuită şi augmentată, Editura Semne, Bucureşti, 2009.

Popescu, Marian, *Scenele teatrului românesc 1945–2000. De la cenzură la libertate. Studii de istorie, critică şi teorie teatrală*, Editura Unitext, Bucureşti, 2004.

Republica Populară Romînă, autori: Constantin Daicoviciu *et al.*, Editura Meridiane şi Societatea pentru Răspîndirea Ştiinţei şi Culturii, Bucureşti, 1960.

Roller Mihail (coord.), Gheorghe Ştefan, Barbu Cîmpina, V. Cheresteşiu, Solomon Ştirbu, Aurel Roman, Vasile Maciu, *Istoria RPR*, Manual pentru învăţământul mediu, Editura de Stat Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1956.

Sava, Valerian, *Istoria critică a filmului românesc contemporan. Cu o retrospectivă de la începuturi. Obsedantul deceniu* [vol. 1], Editura Meridiane, Bucureşti, 1999.

Ştefănescu, Alex., *Istoria literaturii române contemporane (1941–2000)*, Editura Maşina de Scris, Bucureşti, 2005.

Teatrul în Romînia după 23 august 1944, volum editat de G. Oprescu, Simion Alterescu (redactor responsabil), Margareta Bărbuţă, Anca Costa-Foru, Olga Flegont, A.M. Pop, L. Nădejde, Editura Academiei RPR, Bucureşti, 1959.

Tismăneanu, Vladimir, *Stalinism pentru eternitate. O istorie politică a comunismului românesc*, traducere de Cristina Petrescu şi Dragoş Petrescu, postfaţă de Mircea Mihăieş, Editura Polirom, Iaşi, 2005.

Vasiliu, Mihai, *Istoria teatrului românesc*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1995.

Cărţi, studii şi articole:

Alexandrescu, Ion, *Economia României în primii ani postbelici (1945–1947)*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1986.

Anton, Mioara, „«Progresişti» versus «reacţionari». Subordonarea intelectualilor, 1944–1955", în Dan Cătănuş (coord.) *et al.*, *Intelectuali români în arhivele comunismului*, prefaţă de acad. Dan Berindei, Editura Nemira, Bucureşti, 2006.

Armon, Teodor, „«Enemies» and «Traitors». Apects of the Anti-Semitism of the Iron Guard", în *Romanian Jewish Studies*, vol. 1, nr. 1, 1987.

Bălu, Ion, *Opera lui G. Călinescu*, Editura Libra, Bucureşti, 2001.

Băluță, Ion, „Din carnetul unui participant la festivalul filmului românesc din Bulgaria", în *Film*, anul VI, nr. 9, septembrie 1956.

Bejan, Cristina, „Fascism and Drama: The Case of Marietta Sadova and Iron Guard", comunicare susținută la 15 aprilie 2009 în cadrul United States Holocaust Memorial Museum.

Bercovici, Israil, *O sută de ani de teatru evreiesc în România*, ediția a II-a revizuită şi adăugită de Constantin Măciucă, prefața la ediția princeps în limba română de Ileana Berlogea, prefață, notă asupra ediției a doua în limba română şi addenda de Constantin Măciucă, Editura Integral, Bucureşti, 1998.

Bottoni, Stefano, „A hatalom értelmisége – az értelmiség hatalma. A Földes László – ugy" [Intelectuali în sfera puterii – Puterea intelectualilor. Cazul László Földes], în *Korall*, nr. 18/2004.

Bottoni, Stefano, *Transilvania rossa. Il comunismo romeno e la questione nazionale 1944–1965*, Carocci Editore, Roma, 2007.

Bowd, Gavin, *La France et la Roumanie communiste*, L'Harmattan, Paris, 2008.

Bozgan, Ovidiu, „Diplomația culturală românească: promovare, recuperare, compromitere. Cazul franco-român, 1955–1960", în *Analele Universității din Bucureşti. Istorie*, vol. 48, 1999.

Bozgan, Ovidiu, „Învățământul superior. Putere şi Universitate în România anilor 1940–1947", în *Istoria românilor*, vol. IX, *România în anii 1940–1947*, volum editat de Dinu C. Giurescu şi Florin Şperlea, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2008.

Breazu, Marcel (ed.), *Educația estetică prin artă şi literatură*, Editura Academiei RPR, Bucureşti, 1964.

Briggs, Asa; Peter Burke, *Mass media. O istorie socială. De la Gutenberg la internet*, traducere de Ioana Luca şi Constantin Lucian, Editura Polirom, Iaşi, 2005.

Caravia, Paul, *Studiu introductiv* la volumul *Gândirea interzisă. Scrieri cenzurate. România, 1945–1989*, cuvânt înainte de acad. Virgil Cândea, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2000.

Carsian, A., *Titlurile de onoare şi decorațiile RPR*, Editura Ştiințifică, Bucureşti, 1958.

Câmpeanu, Pavel, *Condiționarea socială a artei în socialism*, Editura Politică, Bucureşti, 1964.

Câmpeanu, Pavel, *Oamenii şi teatrul. Privire sociologică asupra publicului*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1973.

Felipe Garcia Casals [Pavel Câmpeanu], *The Syncretic Society*, translated by Guy Daniels, foreword by Alfred G. Meyer, ME Sharpe, Inc., White Plains-New York, 1980.

Câmpeanu, Pavel, *Ceauşescu, anii numărătorii inverse*, Editura Polirom, Iaşi, 2002.

Cătănuş, Dan (coord.), Mioara Anton, Ana-Maria Cătănuş, Alexandru-Murad Mironov, Nicoleta Raluca Spiridon, *Intelectuali români în arhivele comunismului*, prefaţă de acad. Dan Berindei, Editura Nemira, Bucureşti, 2006.

Cătănuş, Dan, „Regimul comunist din România şi problema intelectualităţii, 1956–1965", în Dan Cătănuş (coord.) *et al.*, *Intelectuali români în arhivele comunismului*, prefaţă de acad. Dan Berindei, Editura Nemira, Bucureşti, 2006.

Ce este creşa; http://www.uniuneacreselor.ro/despre-1.html.

Cordoş, Sanda, *Literatura între revoluţie şi reacţiune. Problema crizei în literatura română şi rusă a secolului XX*, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2002.

Cosaşu, Radu, „Ultimele 5 minute din viaţa Roninului", în *Cinema*, nr. 12, decembrie 1963.

Cosma, Viorel, *Corul „Madrigal" al Conservatorului*, f. e., Bucureşti, 1971.

David-Fox, Michael, „What is Cultural Revolution", în *Russian Review*, vol. 58, no. 2, April 1999.

Decoraţiile de tip sovietic ale Republicii Populare Române. Decoraţiile Republicii Socialiste România; http://canord.presidency.ro/Istoric.htm.

Demetrescu, Camilian, *Culoarea. Suflet şi retină*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1966.

Dezvoltarea economică a Romîniei, 1944–1964, coord.: Roman Moldovan; autori: Mircea Biji, Vasile Malinschi *et al.*, Editura Academiei RPR, Bucureşti, 1964.

Dragomir, Lucia, *L'Union des Écrivains. Une institution transnationale à l'Est: l'exemple roumain*, Belin, Paris, 2007.

Drake, David, *Intellectuals and Politics in Post-War France*, Palgrave Macmillan, Houndmills-Basingstoke, 2002.

Dumitrescu, Mircea, *O privire critică asupra filmului românesc*, ediţie critică şi cuvânt înainte de Mona Mamulea, Editura Arania, Braşov, 2005.

Fitzpatrick, Sheila, „Cultural Revolution in Russia 1928–32", în *Journal of Contemporary History*, vol. 9, 1974.

Fitzpatrick, Sheila (ed.), *Cultural Revolution in Russia, 1928–1931*, Indiana University Press, Bloomington, 1978.

Fitzpatrick, Sheila, „Cultural Revolution as Class War", în *The Cultural Front. Power and Culture in Revolutionary Russia*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1992.

Georgescu, Vlad, *Politică şi istorie. Cazul comuniştilor români, 1944–1977*, ediţie de Radu Popa, Editura Humanitas, Bucureşti, 2008.

Gheorghiu [Cernat], Manuela, *Filmul şi armele. Tema păcii şi a războiului în filmul european*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976.

Gheorghiu [Cernat], Manuela, Constantin Pătrăşcoiu, „Temeliile cinematografiei naţionale. Structuri şi perspective", în I. Cantacuzino, Manuela Gheorghiu [Cernat] (coordonatori), *Cinematograful românesc contemporan, 1949–1975*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976.

Gheorghiu, Mihai Dinu, *Intelectualii în câmpul puterii. Morfologii şi traiectorii sociale*, Editura Polirom, Iaşi, 2007.

Gheorghiu, Mihnea, „Mai multă poezie şi luciditate", în *Film*, anul VI, nr. 11–12, noiembrie-decembrie 1956.

Gregory, Paul R., *The Political Economy of Stalinism. Evidence from the Soviet Secret Archives*, Cambridge University Press, Cambridge *et al.*, 2004.

Gulian, Constantin I[onescu], *Introducere în etica nouă*, Editura de Stat, Bucureşti, 1946.

Gulian, Constantin I[onescu], *Introducere în sociologia culturii*, Editura de Stat, Bucureşti, 1947.

Hermeziu, Cristina, „Vladimir Cosma face primul pas spre România", în *Evenimentul zilei*, nr. 6055, marţi, 14 decembrie 2010.

Iacob, Bogdan Cristian, *Stalinism, Historians, and the Nation. History-Production in Communist Romania, 1955–1969*, PhD Thesis, CEU, Budapest, 2010.

Iacob, Bogdan Cristian, „Tribulation of the Historical Front at the End of the 1950s in Romania", în *Historical Yearbook*, vol. 7, 2010.

Inglot, Tomasz, „Moştenirile istorice, instituţiile şi dezbaterea pe tema politicilor sociale în Ungaria şi Polonia, 1989–1999", în Gregorz Ekiert, Stephen E. Hanson (coordonatori), *Capitalism şi democraţie în Europa Centrală şi de Est. Evaluarea moştenirii regimurilor comuniste*, traducere de Horia Târnovanu, Editura Polirom, Iaşi, 2010.

Ionescu-Gură, Nicoleta, *Nomenclatura Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Român*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2006.

Jela, Doina; Vladimir Tismăneanu (coordonatori), *Ungaria 1956. Revolta minţilor şi sfârşitul mitului comunist*, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2006.

Kerim, Silvia, „Cinema. Ce lume veselă...", în *Formula As*, nr. 560, 2003.

Kusin, Vladimir V., *The Intellectual Origins of the Prague Spring. The Development of Reformist Ideas in Czechoslovakia, 1956–1967*, Cambridge University Press, Cambridge–UK, 1971.

Lazăr, Ioan, *Arta narațiunii în filmul românesc. 50 de secvențe antologice*, Editura Meridiane, 1981.

Lăcustă, Ioan, *1948–1952. Republica Populară și România*, Editura Curtea Veche, București, 2005.

Lefter, Ion Bogdan, „De-ale cărților, sub comunism...", în *Viața românească*, 5–6, 2010.

Lygo, Emily, „The need for new voices. Writers' Union Policy towards young writers 1953–64", în Polly Jones (ed.), *The Dilemmas of De-Stalinization. Negotiating the Cultural and Social Change in the Khrushchev Era*, Routledge, London and New York, 2006.

Lungu, Dan, *Evoluția metodelor de cercetare în sociologia artelor*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", Iași, 2006.

Macrea-Toma, Ioana, *Privilighenția. Instituții literare în comunismul românesc*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2009.

Mass media și democrația, antologie realizată și comentată de Doru Pop, Editura Polirom, Iași, 2001.

Mironov, Alexandru-Murad, „Beneficii, privilegii și recompense sau prețul intelectualității din RPR", în vol. *Intelectuali români în arhivele comunismului*, Dan Cătănuș (coord.) *et al.*, prefață de Dan Berindei, Editura Nemira, București, 2006.

Mitchievici, Angelo, „Când viața învinge, răsună valea", în Paul Cernat, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *Explorări în comunismul românesc*, vol. 3, Editura Polirom, Iași, 2008.

Molnar, I., Gheorghe Cosma, „Unele probleme ale afișului contemporan", în *Arta plastică*, anul 7, nr. 6, 1960.

Moraru, Ion, „Cultura și masele", în Ștefan Bălan, Ilie Murgulescu, George Ivașcu *et al.*, *Momente ale revoluției culturale în Romînia*, Editura Științifică, București, 1964.

Mureșan, Maria, *Evoluții economice 1945–1990*, Editura Economică, București, 1995.

Mureșan, Maria, „Economia de comandă", în Vladimir Tismăneanu, Dorin Dobrincu, Cristian Vasile (editori), *Raport final*, Comisia Prezidențială pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România– Editura Humanitas, București, 2007.

Murgescu, Bogdan, *România și Europa. Acumularea decalajelor economice (1500–2010)*, Editura Polirom, Iași, 2010.

Nastasă, Lucian, *Studiu introductiv*, în *Minorităţi etnoculturale. Mărturii documentare. Maghiarii din România (1956–1968)*, volum editat de Andreea Andreescu, Lucian Nastasă (coordonator), Andrea Varga, cuvânt înainte de Zoltán Szász, Centrul de Resurse pentru Diversitate Etnoculturală, Cluj-Napoca, 2003.

„Necesitatea analizei, repudierii şi condamnării regimului comunist", în Vladimir Tismăneanu, Dorin Dobrincu, Cristian Vasile (editori), *Raport final*, CPADCR–Editura Humanitas, Bucureşti, 2007.

Negrici, Eugen, *Iluziile literaturii române*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008.

Paraschivescu, C[onstantin], „Ce repertoriu fixăm şi ce jucăm", în *Teatrul*, anul IV, nr. 3, martie 1959.

Perahim, Jules, „A XXX-a Bienală de la Veneţia", în *Arta plastică*, anul 7, nr. 4, 1960.

Petcu, Marian *Jurnalist în România. Istoria unei profesii*, Editura Comunicare.ro, Bucureşti, 2005.

Piscator, Erwin, *Teatrul politic*, cuvânt înainte de Radu Beligan, Editura Politică, Bucureşti, 1966.

Plăiaşu, Ciprian, „«Directorul nostru», un film de Jean Georgescu. Comunismul cochetează cu satira", în *Historia*, anul X, nr. 101, mai 2010.

Pleşa, Elis[abeta Neagoe-], „Problematica cultului personalităţii în mediul literar din România. «Cazul» Jar", în Doina Jela, Vladimir Tismăneanu (coordonatori), *Ungaria 1956: revolta minţilor şi sfârşitul mitului comunist*, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2006.

Popa, Ioana, *Traduire sous contraintes. Littérature et communisme (1947–1989)*, CNRS Éditions, Paris, 2010.

Popescu, Marian, *Scenele teatrului românesc, 1945–2004. De la cenzură la libertate. Studii de istorie, critică şi teorie teatrală*, Editura Unitext, Bucureşti, 2004.

Popescu, Zamfira, *Omul teatrului poetic*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1981.

Postolache, Tudorel (coord.), *Economia României. Secolul XX. Noua tranziţie la economia de piaţă: premise istorice şi perspective*, Institutul Naţional de Cercetări Economice–Editura Academiei Române, Bucureşti, 1991.

Richta, Radovan *et al.*, *Civilizaţia la răscruce. Implicaţiile sociale şi umane ale revoluţiei ştiinţifice şi tehnice*, traducere de Ihor Lemnij şi Petru Năvodaru, Editura Politică, Bucureşti, 1970.

„Retrospectiva filmului Tudor", în *Cinema*, nr. 1, 1963.

Riman, Emil, „Unirea în pagini dramatice", în *Teatrul*, anul IV, nr. 1, ianuarie 1959.

Rusan, Sebastian, *Osteneli chiriarhale*, Editura Centrului Mitropolitan, Neamț, 1954.

Rusu, Dorina N., „Editură", în *Dicționarul general al literaturii române*, vol. III, *E–K* (coordonator general: Eugen Simion), Academia Română – Editura Univers Enciclopedic, București, 2005.

Sandache, Cristian, „Sami Damian și realismul socialist", în *Literatură și propagandă în România lui Gheorghiu-Dej*, Editura Mica Valahie, București, 2006.

Irina Scutariu, *Din istoria școlii ieșene de teatru*, http://www.arteiasi.ro/universitate/other/DR_IrinaSCUTARIU_RO.pdf.

Selejan, Ana, *Literatura în totalitarism, 1949–1951*, Editura Thausib, Sibiu, 1994.

Selejan, Ana, *Literatura în totalitarism, 1952–1953*, Editura Thausib, Sibiu, 1995.

Selejan, Ana, *Literatura română în totalitarism (1954)*, Fundația Culturală Fronde, Sibiu, 1996.

Selejan, Ana, *Literatura în totalitarism, 1955–1956*, Editura Cartea Românească, București, 1998.

Siegelbaum, Lewis, *Soviet State and Society between Revolutions, 1918–1929*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.

Siegfried, W[olfinger], „Paris, iunie 56", în *Teatrul*, nr. 4, septembrie 1956.

Silvestru, Valentin, *Teatrul Național „I.L. Caragiale" la Paris*, Secretariatul literar al Teatrului Național „I.L. Caragiale", București, 1957.

Simuț, Ion, „Canonul literar proletcultist", în *România literară*, nr. 27, 2008.

Šmejkalová, Jiřina, „Censors and Their Readers: Selling, Silencing, and Reading Czech Books", în *Libraries and Culture*, vol. 36, no.1, 2001.

Solomovici, Teșu, *Securitatea și evreii. Despre călăi și despre victime*, vol. I, prefață de acad. Răzvan Theodorescu, Editura Ziua, București, 2003.

Stanomir, Ioan, „Rătăcirile tânărului Lovinescu", în Paul Cernat, Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *În căutarea comunismului pierdut*, Editura Paralela 45, Pitești–București–Brașov–Cluj-Napoca, 2001.

Szőnyi, Ștefan, „Perspectivele dezvoltării picturii monumentale", în *Arta plastică*, anul 7, nr. 3, 1960.

Şora, Mihai, „Leonte Răutu era o legendă...", în Vladimir Tismăneanu, Cristian Vasile, *Perfectul acrobat. Leonte Răutu, măştile răului*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2008.

Tănase, Stelian, *Anatomia mistificării 1944–1989*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1997.

Tănase, Stelian, *Elite şi societate. Guvernarea Gheorghe Gheorghiu-Dej, 1948–1965*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1998.

Tănase, Stelian, *Clienţi lu' Tanti Varvara. Istorii clandestine*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2005.

Teodorescu, Marius, „O artă neconformistă – cinematografia italiană", în *Film*, anul VI, nr. 5, mai 1956.

Tismăneanu, Vladimir, „Un puzzle cu partid, Securitate şi UTC", în *Refuzul de a uita. Articole şi comentarii politice (2006–2007)*, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2007.

Tismăneanu, Vladimir, *Fantoma lui Gheorghiu-Dej*, ediţia a II-a revăzută şi adaugită, prefaţă de Mircea Mihaieş, postfaţă de Cristian Vasile, Editura Humanitas, Bucureşti, 2008.

Tismăneanu, Vladimir, *Despre 1989. Naufragiul utopiei*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2009.

Tismăneanu, Vladimir, *Despre comunism. Destinul unei religii politice*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2011.

Tismăneanu, Vladimir, Cristian Vasile, „Turneul Teatrului Naţional la Paris din 1956: Secţia de Relaţii Externe, exilul şi raporturile culturale româno-franceze", în *Studii şi Materiale de Istorie Contemporană*, serie nouă, vol. 8, 2009.

Tismăneanu, Vladimir, Cristian Vasile, „Fascism, teatru şi istorie. Marietta Sadova şi Garda de Fier", în *Apostrof*, anul XX, nr. 9 (239), 2009.

Ţugui, Pavel, *Scriitori şi compozitori în luptă cu cenzura comunistă*, Editura Albatros, Bucureşti, 2006.

Ţugui, Pavel, „Niculae Bellu şi cinematografia română", în Niculae Bellu, *De la stânga politică la stânga culturală*, ediţie îngrijită de Vasile Morar, Editura Paideia, Bucureşti, 2005.

Vasile, Cristian, „PMR şi «domesticirea» tinerilor scriitori la sfârşitul anului 1956", în Doina Jela, Vladimir Tismăneanu (coordonatori), *Ungaria 1956. Revolta minţilor şi sfârşitul mitului comunist*, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2006.

Vasile, Cristian, „Cinematografia în anii stalinismului (1948–1953). Control ideologic şi structuri instituţionale", în *Revista istorică*, tom XXI, nr. 1–2, ianuarie–aprilie 2010.

Vasile, Cristian, „1968 Romania: Intellectuals and the Failure of Reform", în Vladimir Tismaneanu (ed.), *Promises of 1968. Crisis,*

Illusions, and Utopia, Central European University Press, Budapest–New York, 2010.
Vasile, Cristian, *Literatura şi artele în România comunistă, 1948–1953*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2010.
Voroneţ. Fresques des XV^e et XVI^e siècles, photos en couleurs Dan Grigorescu, Editions en Langues Etrangères, Bucarest, 1959.

Interviuri:

Gheorghiu, Lica, „Rolul meu preferat", în *Cinema*, nr. 2, 1963.
Interviu al autorului cu prof. Paul Cornea, martie 2011.
Interviu al autorului cu prof. Şerban Papacostea; 29 august 2010.
Interviuri ale autorului cu doamna Dorli Blaga; 18 octombrie 2010 şi 6 decembrie 2010.
Marin, Constantin, Iosif Sava, *Constelaţia „Madrigal". Iosif Sava în dialog cu Marin Constantin*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1993.
Mihăilescu, Magda, Malvina Urşianu, *Aceste Gioconde fără surâs. Convorbiri cu Malvina Urşianu*, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2006.
Negoiţă, Lucia, „Două ore la Metz cu Petru Dumitriu", în *România literară*, anul XL, nr. 19, 15 mai 2009.
Şora, Mihai, *Mai avem un viitor. România la început de mileniu. Mihai Şora în dialog cu Sorin Antohi*, Editura Polirom, Iaşi, 2001.

Resurse electronice:

http://www.arteiasi.ro
http://www.asymetria.org
http://bcu.ubbcluj.ro/
http://canord.presidency.ro/Istoric.htm.
http://www.cariereonline.ro
http://www.cinemagia.ro
http://www.cncinema.abt.ro
http://www.crimelecomunismului.ro/pdf. *Legislaţia României socialiste. Acte normative nepublicate. Decrete. 1949-1974. În vigoare la 1 ianuarie 1975*.
http://www.fanart.ro
http://www.formula-as.ro
http://www.jurnalul.rohttp://www.revista22.ro
http://www.signandsight.com
http://www.teatruldestatconstanta.ro
http://tismaneanu.wordpress.com
http://www.videofil.ro

Indice

Acterian, Haig 217, 224
Adochiței, Constantin 113
Agârbiceanu, Ion 113, 115
Albuleț, Maria 342
Alecsandri, Vasile 155, 199
Alehem, Şalom 198
Alexandrescu V. 222, 224
Alexandrescu, Sică 188, 191, 217, 218
Andreescu, Silvia 36, 92, 179, 209
Andreev, Leonid N. 202
Andrei, Ştefan 216
Andricu, Mihail 111, 112, 115, 232, 233, 259
Anghel, Paul 109, 260, 274
Anghelescu, Marcel 218
Antonescu, Petre 114
Antonescu, Ion 103
Apostol, Gheorghe 107, 108, 116, 175, 211
Apostolescu, Mihai 222
Arghezi, Tudor 27, 75, 113, 168–170, 219, 233, 313, 314
Armaşu, Silvia 342
Armon, Teodor (Blumenfeld) 62, 63
Aronescu, M. 163
Astalosz, István 118
Auerbach, Franz 199
Auerbach, Rik 36, 102, 104
Baba, Corneliu 273, 290, 291, 294
Babel, Isaac 199
Banuş, Maria 118, 173
Baranga, Aurel 118, 187–189, 203, 205, 206, 209, 219, 237, 251
Barbu, Eugen 12, 123, 184
Barbu, Filaret 232
Barton, Geo 258, 270
Bădărău, Eugen 274
Bălan, Ştefan 41, 108
Bălu, Ion 77, 166, 167
Băluță, Ion 240, 255
Bărbulescu, C. 218
Bărbulescu, Constantin 229
Bejan, Cristina 36, 217
Beleş, Aurel 113
Beligan, Radu 46, 218–220, 253
Bellu, Niculae 38, 41, 237, 242, 246, 249, 256
Benador, Ury 118, 198
Beniuc, Mihai 110, 114, 118, 168, 187, 267
Bercovici, Israil 198
Beşcu, Constanța Elena 12, 56, 76, 228, 271
Beu, Ioan 175
Blaga, Cornelia 231, 233
Blaga, Dorli 36, 231, 233, 340
Blaga, Lucian 184, 230, 231, 233
Bodnăraş, Emil 113

Bogza, Geo 108, 114
Boilă, Romulus 222, 224
Botta, Emil 258
Boureanu, Radu 118, 168, 175
Bratu, Lucian 269
Brătucu, I. 268
Brediceanu, Mihai 233, 234
Brediceanu, Tiberiu 233, 234
Breslaşu, Marcel 175
Bretan, Nicolae 78
Bucevski, Nello 199
Bumbeşti, Victor 191
Buzdugan, Iuliu 200
Buzescu, Aura 218
Buzilă, Boris 86, 116

Calboreanu, George 218, 270
Caragiale, I.L. 189, 218, 221
Caranfil, Tudor 253
Cassian, Nina 118, 212
Cazaban, Jules 258
Călinescu, G. 6, 22, 27, 114, 157, 165–167, 212, 238, 278, 295, 314
Căuş, Bogdan 103
Câmpeanu, Pavel 215–217, 222, 223, 225–227, 305
Cernătescu, Radu 108
Chiriţă, Constantin 109
Chişinevschi, Iosif 21, 53, 71, 93, 113, 140, 143, 171, 172, 175, 187, 188, 211, 243, 266, 314
Chitic, prim secretar al Comitetului regional PMR Iaşi 195
Chivu, Stoica 91, 107, 108, 116
Ciobanu, Ilarion 270
Cioflâncă, Adrian 36
Cioran, Emil 10, 216, 224
Ciubotăraşu, Ştefan 270
Ciulei, Liviu 219, 266, 270, 275
Clenciu, Alexandru 103
Cobar, Nell 102, 103
Cocea, Dina 229, 234, 258, 259
Cocea, Tanţi 258, 259
Coman, Petre 209
Comarnescu, Petru 219, 274, 300
Constantinescu-Iaşi, Petre 107, 108
Constantinescu, Aurel 56
Constantinescu, Miron 41, 57, 68, 77, 138, 266, 314
Constantinescu, Paul 233
Constantinescu, Pavel 243, 244
Corbea, Dumitru 118, 174, 205
Cordoş, Sanda 153, 184
Cornea, Paul 36, 38, 40, 42, 43, 57, 146, 147, 149, 150, 210, 211, 214, 215, 218, 220, 221, 247, 259, 260, 263, 270, 271, 274, 276–278, 305
Cornu, Aurora 265
Cosma, Gheorghe 295, 296
Cosma, Theodor 46, 232, 234, 235
Cosma, Vladimir 235
Coşbuc, George 154
Cozorici, Gheorghe 259
Crăciun, Constanţa 36, 38, 39, 42, 43, 45, 48, 49, 53, 93, 105, 106, 222, 276, 278, 289, 291, 293, 297
Creangă, Ion 155
Crivăţ, Vladimir 343
Crohmălniceanu, Ov. S. 107, 118, 274
Cuclin, Dimitrie 114, 115
Cuza, Al. I. 23, 229, 230

Daicoviciu, Constantin 117, 184
Damian, S. 163–165, 252, 274

Davidoglu, Mihail 118, 172, 187, 203–207, 217, 219, 229, 257, 267
Demetrescu, Dan 115, 289, 291, 294
Demetrius, Lucia 187, 209, 219, 267
Diacu, Marcel (Ion Diacu Xenofon) 201, 202
Dima, Cella 218
Doinaş, Ştefan Augustin 219
Dragomirescu, Mihail 222
Drăgan, Mircea 269, 270
Drăghici, Alexandru 277
Drăgoi, Sabin 232
Dumitrescu, Gheorghe 233
Dumitrescu, Ion 232, 233
Dumitrescu, Mircea 269
Dumitriu, Petru 107, 159, 184, 240–242, 256, 257, 304

Eftimiu, Victor 100, 188, 212–214
Ehrenburg, Ilia 168, 205
Eliade, Mircea 216, 222–224
Elian, Edgar 344
Elvin, B. (Bernstein) 231
Eminescu, Mihai 108, 123, 154, 155
Ermler, Fidrih 344
Esrig, David 231
Etterle, Forry 270
Everac, Paul 187

Fadeev, Aleksandr 168
Faifer, Florin 208
Filotti, Maria 218, 223
Finteşteanu, Ion 218
Florea, Virgil 43, 45, 53, 56, 58, 59, 157, 161, 169, 172, 173, 211, 212, 227, 228, 252, 260
Florescu, Gheorghe 108
Florescu, Virgil 103
Földes, László 6, 27, 177, 179, 180–182, 322
Frunză, Victor 118
Frunzetti, Ion 30, 231

Galaction, Gala 114
Georgescu, George 114
Georgescu, Jean 248, 253, 254
Georgescu, Paul 54, 212
Georgescu, Teohari 20, 28, 103,
Georgescu, Vlad 229
Ghelerter, Moni 217–218
Gheorghiu, Ion S. 113
Gheorghiu, Lica 7, 12, 263–273, 275–277
Gheorghiu, Manuela 275
Gheorghiu, Mândra 12
Gheorghiu, Mihnea 12, 42, 269, 271, 274–277
Gheorghiu, Petre 270
Gheorghiu-Dej, Gheorghe 8, 9, 12, 13, 20, 21, 25, 27–28, 30, 34–35, 61, 69, 116, 211, 229, 234, 254, 256, 258, 265–267, 271, 273, 275, 306, 312, 314–316
Giugaru, Alexandru 218, 252, 253, 270
Goga, Octavian 73, 184
Goldberger, Nicolae 115
Goldfaden, Avram 197, 199
Gonda, Gheorghe 175
Groza, Petru 78, 114, 119, 159, 212, 213, 234, 248, 249
Gulian, C. Ionescu 302, 304

Haidu, Iuliu 113
Heller-Schapira, Ruhele 199
Henter, Ion 222

Herlea, Nicolae 106
Horia, Vintilă 81, 113, 212, 219, 222, 223, 274
Horovitz, Sabina 103
Hruşciov, Nikita S. 113, 150, 152, 169, 178, 214, 254, 258, 273
Hulubei, Horia 274

Iacob, Ştefan 33, 34, 36, 94, 306
Ianoşi, Ion 179, 180, 305
Iliu, Victor 344
Ionescu, Eugen 216, 219
Ionescu-Saru, Nicolae 193
Ionescu-Siseşti, Gheorghe 274
Iordăchescu, Dan 105
Iosif, Petre 29, 118, 123, 241
Iosifescu, Silvian 118
Ispirescu, Petre 154
Ivănescu, secretar cu propaganda la Hunedoara 94

Jalea, Ion 113, 274, 284, 286, 299
Jar, Alexandru 6, 27, 118, 171–173, 179, 181, 203, 206, 207, 254, 258, 314, 315
Jebeleanu, Eugen 118, 173
Joja, Athanase 41, 114
Jora, Mihail 75, 76, 114, 232, 233
Justinian Marina 113, 116

Kafka, Franz 178
Kanner-Nican, Nicolae 193
Katz, Mîndru 112
Kiriţescu, Alexandu 114, 188, 194
Kisil, Iancu 95
Klepper, Leon 233
Koch, Hans 201
Koos, Károly 114
Kusin, Vladimir V. 22, 177, 301

Labiş, Nicolae 170, 171
Lapteş, Titus 270, 273
Lazaroveanu, Ion 103
Lebli, Bernard 198, 199
Lesner, Leri 190, 192, 196
Linşe, Şmeri 199
Livescu, Jean 108
Lovinescu, Monica 212, 218–220, 223, 227
Luca, Ion 76, 230
Luca, Vasile 20, 28, 32, 103, 160, 180, 181
Lungu, Ştefan N. 23, 113
Lupu, N.Gh. 113
Luscalov, Petre 266–268

Macovei, Gheorghe 113
Macovescu, George 222, 256, 257, 259, 263–265, 268, 275
Macrea-Toma, Ioana 88, 125
Maicu, Horia 113
Malinschi, Vasile 108
Mandelstam, Osip 199
Mandric, Eugen 270, 273
Manole, Ofelia 115, 173, 175
Manolescu, Ion 200, 212, 218, 220, 222, 223
Mareş, Radu 152
Marin, Gheorghe Gaston 20
Massini, Dora 112, 115
Maurer, Ion Gh. 70, 265
Măinescu, Tudor 158
Mănescu, Theodor 209, 265
Mârza, Vasile 138
Mendelsohn, Alfred 345
Mezincescu, Eduard 28, 248, 249, 250–254, 303
Micu, Dumitru 89, 137, 164

Miduş, Rodica 103
Mihăilescu, Şerban 193
Mihale, Aurel 118
Mihoels, Solomon 198
Miklosi, Cornelia 113
Miller Verghi, Margareta (Mărgărita) 209
Miron, Radu 199
Mitchievici, Angelo 36
Mitin, Mark B. 346
Moghioroş, Alexandru 346
Moghioroş, Stela
Moldoveanu, Aristid 210, 213
Moldoveanu, Vasile
Molho, Florentina (Moraru) 116
Montias, J.M. 66
Moraru, Ion 45, 67
Moraru, Nicolae 118, 188, 242
Morţun, Constantin 200
Munteanu, Francisc 36, 103, 157, 173
Munteanu, G. 173
Munteanu, Mircea 36
Munteanu, Nicolae 103
Mureşan, Maria 36, 64, 68, 275
Murgescu, Bogdan 70, 73, 74
Murgulescu, Ilie 31, 41, 66, 108

Nagy, István 108, 314
Naimark, Abram 199
Nădejde, Costin 30, 96–98, 186
Negoiţescu, Ion 219
Negreanu, Dinu 247, 263, 264
Negrici, Eugen 26, 36, 136, 156, 185
Neninţescu, Costin 274
Nicolau, Ştefan 108
Noica, Constantin 216, 223
Novicov, Mihai 28, 237–244, 246–275
Nyarady, Erasmus 113

Odobescu, Alexandru 154
Olteanu, Lucia 165
Opran, Irina 163
Oprescu, George 30, 113, 186, 300
Oproiu, Ecaterina 237, 274

Panaitescu-Perpessicius, D.
Papacostea, Şerban 36, 63, 225
Paraschivescu, Miron Radu 114, 190
Parhon, Constantin I. 116
Pauker, Ana 20, 21, 28, 32, 102, 103, 180, 181, 249
Pavel, Amelia 232
Pătrăşcanu, Lucreţiu 231, 314
Pătrăşcanu-Veakis, Elena 231
Pârvulescu, Constantin 113
Penciulescu, Radu 231
Petcu, Marian 90, 159
Petraşcu, Ioan Emil 115
Petraşcu, Miliţa 112, 115, 259
Petrăchescu, Eliza 258, 259
Petrescu, Camil 166, 188, 213, 219
Petrescu, Cezar 242, 243
Petrescu, Constantin Titel 213
Petrescu, Paul 148
Petrovici, Emil 108
Petruţ, Emanoil 270
Piersic, Florin 270
Piscator, Erwin 198
Pokrovski, Mihail 154
Pop, Virgil 30, 160, 186
Popa, Cosmin 36
Popa, Marian 119, 252
Popescu, Dumitru 45–47, 89, 100, 105, 106, 110, 218, 220
Popescu, Elvira 220, 221
Popescu, Marian 27, 187, 188
Popescu Bogdăneşti, Nicolae 89

Popescu-Doreanu, Nicolae 248
Popescu-Doreanu, Vladimir 268
Popescu Gopo, Ion 270
Popliker, Benno 199
Posmantir, Tudor 347
Preda, Marin 159, 164, 184
Profiri, Nicolae 113

Radnev, Manase 89
Ralea, Mihai 77, 96, 116, 125, 225, 273
Rădăceanu, Lothar 193, 302
Rădulescu, Mircea Dem. 230, 256
Răutu, Colea 258, 270
Răutu, Leonte 7, 9, 27, 42, 43, 53, 54, 57, 58, 61, 88, 93, 102, 106–108, 110, 116, 118, 119, 134, 138, 143, 147–149, 152–155, 157, 159–162, 167, 169, 170–173, 182, 183, 187, 192, 203, 204, 207, 211–212, 215, 222, 227, 231, 250, 254, 255, 261, 276, 277, 304, 305, 312, 314
Ripan, Raluca 108
Roller, Mihail 63, 230, 298, 302
Roman, Valter 6, 62, 125, 139, 165–167, 181, 226, 230, 241, 242
Rosentzweig, Moise 116
Rudeanu, Sadi 102

Sadova, Marietta 7, 216, 217, 222–224
Sadoveanu, Ion Marin 219
Sadoveanu, Mihail 107, 108, 113, 116, 126, 153, 154, 166, 217
Şahighian, Alexandru 118, 203, 207–209
Şapira, Izu (Iso Schapira) 191, 197, 198, 201
Sava, Valerian 46
Săvulescu, Traian 108, 116
Schärf, Izu 199
Schileru, Eugen 30, 274
Schneider, Silvia 199
Schoenfeld, Rudolf E. 21
Scurtu, Natalia 115
Scutariu, Irina 192
Sebastian, Mihail 114, 210, 217
Segall, Bernard 199
Sekler, Mauriciu 199
Selejan, Ana 126, 128, 165, 207, 252
Siegfried, W. 114, 115, 218–220
Simion, Eugen 274
Sincu, Constantin 191, 193, 194
Sîrbu, Ion D. 219
Slătineanu, Barbu 123
Socor, Matei 76, 108, 232, 233
Soljeniţîn, Aleksandr 152
Sosiura, Vladimir 183
Stahl, Paul 148
Stancu, Zaharia 36, 110, 119, 188, 212
Stanislavski, Konstantin 27, 196, 218
Stanomir, Ioan 36, 212, 238
Stere, Gheorghe 108
Sticlaru, Sandu 270
Stoenescu, Virgil 209
Stoia, Achim 232
Stoilov, Simion 113
Strihan, Andei 347
Sturdza, Şerban 123
Sturza Bulandra, Lucia 113, 117, 219
Sütö, Andras 118
Szabédi, László 114

Şelmaru, Traian 118, 211, 212, 237
Şoimaru, Tudor 188, 207, 229
Şora, Mihai 116, 137, 147, 149, 184, 204, 227
Ştefănescu, Al.I. 137, 212
Ştefănescu, Alex 170,
Ştefănescu, Mircea 229
Ştefănescu-Delavrancea, Barbu 228

Taişler, Saul 196
Tăutu, Nicolae 267
Teodoreanu, Păstorel (Al. O.) 202, 210
Teodorescu, George 199
Teodorescu, Marius 258, 259
Theodorescu, Cicerone 114, 277, 291
Thomas, Sabine 258, 259
Tismăneanu, Leonte 139
Tismăneanu, Vladimir 5, 9, 36, 305
Toma, Alexandru 108, 137, 156
Toma, Sorin 168–170, 314
Toth, Iosif 102
Tudor, Gheorghe 89
Tudorache, Olga 259
Tudoran, Radu 136
Tulbure, Narcis 36

Ţaţomir, Nicolae 191
Ţic, Nicolae 270, 273
Ţurcanu, Florin 224

Ungureanu, Vasile 256, 257
Urşianu, Malvina 29, 30, 109, 242, 248, 256–260, 265, 274
Ursu, Maria 348

Vancea, Zeno 233
Vasiliu-Birlic, Grigore 218, 253
Vasiliu, Mihai 218, 219, 253
Vass, Ghizela 215
Veakis, Iannis 231
Vianu, Tudor 219
Visu, Ioan 348
Vitner, Ion 118, 172–174
Vlahuţă, Alexandru 154, 155
Vlasiu, Ion 176, 248, 291, 292
Voiculescu, Vasile 83, 230, 256
Voinescu, Alice 77
Voitec, Ştefan 193, 302
Vraca, George 46, 219, 270
Vrînceanu, Gheorghe 274

Zahariadis, Nikos 216
Zelinescu, Elena 163

Aparatul cultural românesc din timpul regimului Gheorghiu-Dej, alcătuit dintr-o pletoră de direcții, servicii, comisii, comitete, consilii, toate în structura guvernului, execută cu obediență indicațiile trasate de sus în jos de o liotă de inspectori, instructori, șefi de sector din structura Secției de Agitație și Propagandă a Comitetului Central. În acest hățiș birocratic și ideologic, care își schimbă mereu organigrama și așa complicată, se decid în cele mai mici detalii aspectele vieții culturale și artistice din Republica Populară Română: tiraje, repertorii, cifre de școlarizare, sancțiuni, recompense, onorarii, călătorii de documentare, prelucrări ideologice etc. După multe zeci de ani, în acest labirint birocratic și ideologic nu oricui îi este dat să intre, ci doar unui cercetător curajos, tenace și având exercițiul certificat al investigației și al analizei istorice. Acest cercetător este Cristian Vasile.

„Cu aceeași minuțiozitate critică și cu același respect plin de discernământ pentru documente, dovedite și în cărțile sale anterioare, Cristian Vasile explorează viața culturală din România anilor '50 și '60, un mediu aflat sub presiunile covârșitoare ale ideologicului, oscilând între cedare, ambiguitate și – mai rar – rezistență. Parcursul autonom al lui Gheorghiu-Dej *et co.* după 1960 se reflectă și asupra politicilor culturale. Dar este vorba de fapt despre o evoluție spre stalinismul național, nu către destalinizare. În realitate, viața artistică și intelectuală nu cunoaște o adevărată liberalizare, iar destalinizarea veritabilă se amână, fiind blocată în universul imposturii, al iluziilor și al ficțiunilor patriotarde."

Vladimir Tismăneanu

ISBN 978-973-50-3324-8